

Lênia Pisani Gleize

**ESCRITA EXPATRIADA: PARATEXTUALIDADES E OS
RELATOS DA NOITE E DA AURORA NA OBRA FRANCESA DE
AUGUSTO ROA BASTOS**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Profa. Dra. Alai Garcia Diniz, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz.

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gleize, Lônia Pisani Gleize
Escrita Expatriada : paratextualidades e Relatos da
noite e da aurora na obra francesa de Augusto Roa Bastos /
Lônia Pisani Gleize Gleize ; orientadora, Profa. Dra. Alai
Garcia Diniz Diniz - Florianópolis, SC, 2013.
217 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Augusto Roa Bastos, exílio, recepção.
I. Diniz, Profa. Dra. Alai Garcia Diniz. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Lênia Pisani Gleize

**ESCRITA EXPATRIADA: PARATEXTUALIDADES E OS
RELATOS DA NOITE E DA AURORA NA OBRA FRANCESA
DE AUGUSTO ROA BASTOS**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de “Doutor em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 03 de maio de 2013.

Profa. Dra. Susana Scramim
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Graciella Ravetti (Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof. Dr. Eduardo Ramos Izquierdo (Universidade Sorbonne)

Prof. Dra. Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Profa. Dra. Susana Scramim (UFSC)

Prof. Dr. Walter Costa (UFSC)

*Dedico este estudo a meu pai
(in memoriam), que transmitiu a muitas pessoas
um vício difícil de erradicar:
o da leitura.*

AGRADECIMENTOS

À maior roabastiana brasileira, professora Alai Garcia Diniz, (UFSC/UNILA) por seu estímulo e confiança incondicionais.

À professora Milagros Ezquerro (Universidade Sorbonne), pelo acolhimento à pesquisa na França.

Ao professor Eduardo Ramos-Izquierdo (Universidade Sorbonne), pela oportunidade de assistir a seu curso de literatura hispano-americana, por seus conselhos e sugestões durante todo o período de realização do estágio doutoral e na defesa.

À professora Carla Fernandes (Universidade de Bordeaux), pelo belo livro e pelas valiosas observações.

Ao professor Alain Sicard (Universidade de Poitiers), pela bibliografia cedida e pela simpática acolhida na Universidade de Poitiers.

Aos professores Sérgio Medeiros, Cláudio Cruz e Tânia Regina Oliveira Ramos, da Pós-Graduação em Literatura da UFSC, pela participação na banca de qualificação.

Aos professores Graciela Ravetti (UFMG), Maria Aparecida Barbosa (UFSC), Susana Scramim (UFSC) e Walter Costa (UFSC) pela participação na banca de defesa.

Ao Jérôme Doulu e a Mélanie Felipidis, pela camaradagem.

À Clarissa Laus Pereira Oliveira e à Nazaré Cavalcante, pelo amparo nas horas mais difíceis.

À Cláudia Regina da Silveira, pela amizade.

Aos colegas do grupo de Língua Portuguesa do IFSC/Florianópolis, pelo apoio durante o período de realização do curso.

À Capes, pelo financiamento do projeto de pesquisa no exterior.

Aos meus familiares, pela paciência e carinho.

*Un texto, si es vivo, vive y se modifica.
Lo varía y reinventa el lector en cada lectura.*
(Augusto Roa Bastos, 1983)

Les Droits Imprescriptibles du Lecteur

1. Le droit de ne pas lire.
2. Le droit de sauter les pages.
3. Le droit de ne pas finir un livre.
 4. Le droit de relire.
5. Le droit de lire n'importe quoi.
6. Le droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible).
 7. Le droit de lire n'importe où.
 8. Le droit de grapiller.
 9. Le droit de lire à haute voix.
 10. Le droit de nous taire.

(Daniel Pennac, 1992)

RESUMO

Esta tese visa a estudar o silêncio narrativo na obra de Augusto Roa Bastos (1917-2005) durante o período que separa a publicação de *Yo el Supremo* (1974), último romance do exílio argentino (1947 a 1976) e *Vigilia del Almirante* (1992), primeiro romance publicado durante o exílio francês (1976 a 1995). Por meio de um levantamento de dados historiográficos, analisa-se a recepção da obra robastiana editada em francês. A análise da recepção do primeiro romance de Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1960), publicado na França em três ocasiões: *Le Feu et la Lèpre* (Gallimard, 1968), *Fils d'homme* (Belfond, 1982) e *Fils d'homme* (Seuil, 1995), elucida a trajetória de recepção da obra robastiana no país europeu, contextualizando a reescritura da segunda versão do romance em espanhol, editada em 1983, depois da versão francesa. Os elementos paratextuais, que acompanham as três edições francesas de *Hijo de hombre*, aclaram o percurso do escritor/docente universitário da Universidade de Toulouse, que canalizou sua produção intelectual para a escritura ensaística durante os anos iniciais do segundo exílio (1976-1984). Ocupa lugar de destaque a publicação da coletânea *Les Récits de la nuit et de l'aube* (1984), pela inclusão de dois contos editados durante os anos iniciais do exílio francês: “Lucha hasta el aba” (1979) e “La Caspa” (1982). Ao levantamento historiográfico, agrega-se a análise das estratégias narrativas empregadas pelo autor na coletânea francesa. O relacionamento da coletânea *Les Récits de la Nuit et de l'aube* (1984) a outros itinerários de escritura problematiza o emprego da paratextualidade, caracterizando a escrita expatriada, um processo de escritura produzido no deslocamento do espaço, da identidade e da língua. A diluição de fronteiras entre gêneros literários distingue um processo de escritura marcado pela impossibilidade de explicar o sensível (Badiou).

Palavras-chave: Augusto Roa Bastos; Exílio; Recepção.

RESUMÉ

Cette thèse traite de l'étude du silence narratif de l'oeuvre de Augusto Roa Bastos (1917-2005) pendant la période qui sépare la publication de *Yo el Supremo* (1974), dernier roman publié pendant l'exil argentin (de 1947 à 1976) et *Vigilia del Almirante* (1992), premier roman publié durant l'exil français (1976 à 1995). A partir d'une recherche de données historiographiques, la thèse analyse la réception de l'oeuvre robastienne éditée en français. L'analyse de la réception de son premier roman *Hijo de hombre* (1960), à trois reprises *Le Feu et la Lèpre* (Gallimard, 1968), *Fils d'homme* (Belfond, 1982) et *Fils d'homme* (Seuil, 1995) élucide la trajectoire de réception de l'oeuvre en France et contextualise la réécriture de la seconde version du roman éditée en espagnol en 1983, un an après la version française. Les éléments paratextuels qui accompagnent les éditions françaises de l'oeuvre de Augusto Roa Bastos cherchent à ouvrir la voie sur le parcours de l'écrivain/professeur universitaire à l'Université de Toulouse qui canalise ses efforts intellectuels sur l'élaboration d'essais auto-critiques pendant les premiers années de l'exil français (1976 à 1984). L'anthologie *Les Récits de la nuit et de l'aube* (Le Calligraphe, 1984) occupe le premier plan pour comprendre deux nouvelles éditées durant la même période : *Lucha hasta el alba* (1979) et *La Caspa* (1982). A la recherche historiographique s'assemble l'analyse des structures narratives employées par l'auteur dans la collection française. La relation de l'anthologie avec d'autres itinéraires d'écriture problématise l'emploi de la paratextualité et caractérise un processus d'écriture produit par le déplacement de l'espace, de l'identité et par la dilution des frontières entre les genres caractérisant l'écriture expatriée: une écriture marqué par l'incapacité d'expliquer le sensible (Badiou).

Mots-clés: Augusto Roa Bastos; Exile; Réception.

ABSTRACT

This dissertation investigates the narrative silence in the literary work of Augusto Roa Bastos (1917-2005) during the period that separates the publication of *Yo el Supremo* (1974), last novel published during the Argentinian exile (1947 to 1976) and *Vigilia del Almirante* (1992), first novel of the French exile period (1976 to 1995). By means of historical survey data, the reception of the work of the Paraguayan author edited in French is discussed. The analysis of the reception of Augusto Roa Bastos's first novel *Hijo de Hombre* (1960), published in France in three occasions: *Le Feu et la Lèpre* (Gallimard, 1968), *Fils d'homme* (Belfond, 1982) e *Fils d'homme* (Seuil, 1995), elucidates the trajectory of the reception of the literary work of the Paraguayan writer in France and contextualizes the rewriting of the second version of the novel in Spanish, edited in 1983, one year after the French edition. The paratextual elements included in the French versions of *Hijo de hombre* clarify the path of the writer/lecturer at the University of Toulouse, environment that channeled his intellectual output to writing essays during the early years of the French exile (1976 to 1984). *Récits de la nuit et de l'aube* (1984), occupies an outstanding position due, firstly, to the inclusion of two short stories edited during the period: "Lucha hasta el aba" (1979) and "La Caspa" (1982). Secondly, the analysis of the narrative strategies employed by the author in the French short stories selection is aggregated to the historical survey data. The relation of *Récits de la nuit et de l'aube* (1984) to other writing itineraries problematizes the use of paratextuality, signaling the intrusion of a conceptual gesture in the fictional writing process and featuring the expatriate writing: a literary gesture produced in the displacement of space, identity and language marked by the dilution of borders between literary genres and an inability to explain the sensitive (Badiou).

KEYWORDS: Augusto Roa Bastos, exile, reception.

LISTA DE ABREVIATURAS

- FH₁ – *Fils d'homme*. Trad. Iris Gimenez. Ed. Belfond, Paris, 1982.
FH₂ – *Fils d'homme*. Trad. François Maspero. Ed. du Seuil, Paris, 1995.
HH₁ – *Hijo de Hombre*. Editorial Argos Vergara S. A., Barcelona, 1969.
HH₂ – *Hijo de Hombre*. Editorial Sudamericana, 3^a. edição. Buenos Aires, 1990.
LFL – *Le Feu et la Lèpre*. Trad. Jean-François Reille. Gallimard, Paris, 1968.
MLS – *Moi, le Suprême*. Trad. Antoine Berman. Ed. Belfond, Paris, 1977.
YES – *Yo, el Supremo*. Delbolsillo, Buenos Aires, 2008.

N.T. Todas as traduções do francês desta tese foram feitas pela autora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	Capa de <i>Le Feu et la Lèpre</i> (Gallimard, 1968).....	59
FIGURA 2 -	Capa de <i>Moriencia</i> (Flammarion, 1980).....	64
FIGURA 3 -	Página digitalizada de <i>Moriencia</i> (Flammarion, 1980), inclui a errata	65
FIGURA 4 -	Texto Errata <i>Moriencia</i> , (Flammarion, 1980)	65
FIGURA 5 -	Resenha publicada no <i>Libération</i> (11/11/1982) sobre a edição da segunda versão de <i>Hijo de hombre</i>	67
FIGURA 6 -	Artigo publicado na revista <i>Nouvel Observateur</i> (2/11/1995) sobre a edição da terceira versão francesa de <i>Hijo de hombre</i> traduzida por François Maspero (Edições du Seuil, 1995)	70
FIGURA 7 -	Artigo publicado no <i>Le Monde</i> sobre a terceira tradução francesa de <i>Hijo de hombre</i> (1995), feita por François Maspero (Seuil, 1995).....	74
FIGURA 8 -	Capa de <i>Veille de l'Amiral</i> (1994), Francesco di Giorgio Martini, Perspective Architecturale. Musée de Berlin. Foto de Jörg Anders (s/d).....	77
FIGURA 9 -	<i>Reconquista va...</i> 1991. Collection Maldonado, Caracas. Galerie Albert Loeb. Foto: Jean Louis Losi.....	78
FIGURA 10 -	Capa de <i>Contrevie</i> (1996), José Gamarra. Paysage (détail), 1974-1975. Collection privée. Droits reserves	80
FIGURA 11 -	Orelha dos romances editados pela Editora Seuil	82
FIGURA 12 -	Capa de <i>Fils d'homme</i> (1982)	112
FIGURA 13 -	Cerimônia de entrega do Segundo Prêmio Literário Droits de l'Homme. (Augusto Roa Bastos, Jack Lang e Wedad Zenine-Ziegler).....	114
FIGURA 14 -	Capa de <i>Les Récits de la nuit et de l'aube</i> (1984)	120

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Comparativo entre as versões de 1960 e 1983 do romance <i>Hijo de hombre</i>	94
QUADRO 2 - Supressões e reformulações na segunda versão de <i>Hijo de hombre</i>	97
QUADRO 3 - Versão 1960, “Hogar” no meio	101
QUADRO 4 - Divisão dos Capítulos	103
QUADRO 5 - Inserções DESTINADOS (Capítulo7)	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	28
CAPÍTULO I.....	29
1 BUENOS AIRES: A VEZ E A VOZ DA NARRATIVA	34
1.1 TOULOUSE: O EXÍLIO EUROPEU	39
1.2 ENUNCIACÃO TEÓRICA	47
1.3 “LUTTE JUSQU’À L’AUBE” UM PRÓLOGO AUTOBIOBIBLIOGRÁFICO?.....	49
CAPÍTULO II.....	57
2 A RECEPÇÃO DE HIJO DE HOMBRE NA FRANÇA	57
2.1 AS TRÊS VERSÕES FRANCESAS DE HIJO DE HOMBRE: LE FEU ET LA LÈPRE (1968), FILS D’HOMME (1982) E FILS D’HOMME (1995)	58
2.2 PARATEXTUALIDADES EDITORIAIS EM FILS D’HOMME	76
CAPÍTULO III.....	87
3 A REESCRITURA DE HIJO DE HOMBRE	87
3.1 A SEGUNDA VERSÃO DE HIJO DE HOMBRE	87
3.2 OS PRÓLOGOS AUTORAIS DE HIJO DE HOMBRE.....	87
3.3 AS MODIFICAÇÕES DE HIJO DE HOMBRE.....	92
3.3.1 As Inserções	103
CAPÍTULO IV	113
4 LES RÉCITS DE LA NUIT ET DE L’AUBE (1984): A COLETÂNEA FRANCESA	113
4.1 O ENSAIO INVADE A FICÇÃO: O ASPECTO TRANSGENÉRICO DE RÉCITS.....	120
4.2 A ESCRITURA EXPATRIADA EM: “SQUAME” (“A CASPA”).....	132
4.3 RASTROS E RUÍNAS: “EL BALDÍO” E “A CASPA”	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	163
ANEXOS	175

INTRODUÇÃO

Augusto Roa Bastos (1917-2005) publicou seis romances ao longo de sua carreira literária. O primeiro deles, *Hijo de hombre*, foi publicado em 1960 e o segundo, *Yo el Supremo*, em 1974, ambos na Argentina, durante o primeiro período de exílio (1947 a 1976) do escritor paraguaio. Ainda no exílio argentino foram publicadas as antologias: *El trueno entre las hojas* (1953), *El Baldío* (1966), *Los pies sobre el agua* (1967), e *Moriencia* (1969).

À extensa produção narrativa editada durante os anos de exílio argentino corresponde uma pausa de aproximadamente vinte anos. Esta interrupção refere-se ao período de exílio francês (entre 1976 e 1995) e ao espaço temporal que separa a publicação do último romance editado na Argentina, *Yo el Supremo*, 1974, e do primeiro editado na França, *Vigilia del Almirante*, 1992. O foco deste estudo é a investigação do silêncio narrativo robastiano no período de exílio francês.

No Brasil, o número de obras de Augusto Roa Bastos (1917-2005) traduzidas é pequeno¹. Como outros escritores hispano-americanos, a produção literária do autor latino-americano é pouco conhecida e divulgada neste País.

O desinteresse pela publicação e tradução das obras provenientes de escritores dos países vizinhos é histórico e culturalmente condicionado pelas grandes indústrias literárias e artísticas – no sentido proposto por Bordieu (1992) –, que fazem do mercado de bens culturais um comércio como outro qualquer, com o objetivo de obter o maior lucro possível.

Esta pesquisa abrange o levantamento dos textos ficcionais de Augusto Roa Bastos publicados na França durante o segundo período de exílio, quando grande parte de sua obra foi traduzida para o francês². Por meio da coleta de artigos e resenhas sobre a obra desse autor, publicada em veículos de comunicação nacional, acredita-se elucidar a trajetória de consagração da obra do escritor durante o exílio francês. Não se conhecem trabalhos publicados que abordem o tema, e a análise da narrativa escrita em francês, publicada sobre a obra e por Augusto Roa Bastos durante o exílio europeu, configura o ineditismo deste estudo.

Com um olhar que associa os dados historiográficos de publicação e recepção da obra robastiana na França aos textos ficcionais

¹ Ver Anexo A – Quadro de publicações da obra robastiana no Brasil.

² Ver Anexo B – Quadro de publicações da obra robastiana na França.

publicados durante os anos iniciais do exílio francês busca-se caracterizar o silêncio em que não há publicações de romances de Augusto Roa Bastos. A investigação do silêncio literário roabastiano chega aos limiares do texto, ao discurso paratextual que acompanha o texto publicado em francês. A análise dos dados mostra que a voz autoral não foi silenciada, podendo ser ouvida a partir da margem, do espaço paratextual que passa a ocupar a escrita roabastiana do exílio francês.

Consagrado pela publicação de *Yo el Supremo*, em 1974, ao chegar à França, em 1976, Roa Bastos ingressou no sistema acadêmico francês e defrontou-se com uma cultura de base racionalista. Os ensaios autorreferenciais elaborados pelo autor durante esse período sugerem a retribuição do convite recebido, indicando que o convidado aceitou o protocolo instaurado pela hospitalidade oferecida, como propõe Derrida (2003). Ao deparar-se com o cotidiano de uma cultura de base racionalista, a escritura expatriada roabastiana do período de exílio francês foi impelida a explicar conceitualmente o que havia sido elaborado artisticamente.

Esta tese compõe-se de quatro capítulos; no primeiro, apresenta-se um panorama da recepção da obra de Roa Bastos na França, com foco na publicação de *Hijo de hombre*, uma vez que o romance foi publicado em três ocasiões (1968, 1982 e 1995) por distintos tradutores e editoras. A análise da recepção desse romance na França, nas datas citadas, iluminou a elaboração da obra roabastiana no exílio francês. Sua escrita elaborada nos primeiros anos do segundo exílio (1976 a 1984) mostrou-se impregnada por uma enunciação teórica que assinalou uma retribuição ao acolhimento oferecido pelo sistema acadêmico francês ao escritor exilado.

O segundo capítulo aborda a publicação da segunda versão de *Hijo de hombre* na França, anterior à versão em castelhano, ocorrida no mesmo ano em que Augusto Roa Bastos foi expulso arbitrariamente de seu país pelo governo de Stroessner, tornando-se apátrida pela perda de seus direitos civis. A análise dos paratextos autorais presentes na versão francesa contextualizam as modificações introduzidas pelo autor na segunda edição do romance e constituem o tema do terceiro capítulo.

No quarto capítulo analisa-se a publicação de *Les récits de la nuit et de l'aube* (1984), seleção de contos de Augusto Roa Bastos publicada na França em 1984. A leitura da coletânea francesa investiga a caracterização de um processo de escritura marcado pela diluição de fronteiras em gêneros literários e pela impossibilidade de explicar o sensível (Badiou, 1993). A análise literária de “A Caspa” (1984), um

dos contos que integram o volume, põe em evidência um conceito de linguagem que discute e desafia a própria possibilidade de representação. A escritura roabastiana no exílio francês passou a ser a metáfora do exílio.

Retomar o estudo do projeto ético e estético deste escritor latino-americano nos seus entrelaçamentos pode ser uma via interessante de acesso aos processos ficcionais, às ideias e às formas de ver, de ler e de se posicionar no mundo, portanto, de construir e disseminar valores.

CAPÍTULO I

EXÍLIO E ESCRITURA

O contexto latino-americano do século XX evidencia ondas migratórias subsequentes, e uma das principais razões para este fenômeno está na propagação das ditaduras militares financiadas pelos Estados Unidos³, que impeliram ao exílio uma grande quantidade de pessoas, dentre elas, o escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. Com o advento da guerra fria, diversos regimes ditatoriais foram instituídos na América Latina. No Brasil, sob a justificativa de uma suposta “ameaça comunista”, surgida após o alinhamento de Cuba à União Soviética, o golpe militar de 31 de março de 1964 inaugurou no País o início do período ditatorial, resultando no afastamento do então presidente da República João Goulart e na consequente assunção do Poder por parte de toda uma gama de generais, prática que se estendeu até 1985, ano de eleição do presidente civil Tancredo Neves.

A história da América Latina contém uma profusão de exemplos, desde as migrações dos antigos indígenas até as diásporas modernas, o exílio forçado e a partida esperada (ou desesperada) dos povos. Desde o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, os regimes militares deram lugar à abertura política, gerando assim um movimento de fluxo e refluxo. Chegou-se a um fim ou a um começo?

Deste modo, a alteração sociopolítica contribuiu para inserir muitas nações latino-americanas no grupo dos países vitimados por alguns dos flagelos que marcaram o período, transformando-se no que Said (2000, p. 47) denominou de “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”.

Durante os anos de chumbo, para fugir da intolerância, de sequestros, tortura e assassinatos, muitos latino-americanos procuraram refúgio nos países vizinhos. O alastramento das ditaduras na América Latina desencadeou uma união político-militar entre vários regimes militares da América do Sul: Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai coordenaram a repressão a opositores dessas ditaduras. Criada depois do golpe de Pinochet, em 1975⁴, a Operação Condor colocou os

³ Relatórios do Departamento de Defesa norte-americano sobre sua interferência e apoio aos governos ditatoriais latino-americanos estão disponíveis em: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/index.html>. Acesso: 2 de jul., 2012.

⁴ OFFROY, Benjamin. LE PARAGUAY, UN NID DU «CONDOR». La dictature du général Stroessner, la répression et le système Condor. In: *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2010/1, pp. 33 a 44.

“subversivos” na rota da Europa. A França foi um dos principais destinos⁵, dentre outros, como Suécia, Inglaterra, Portugal e países do bloco soviético.

Na Argentina, o período ditatorial foi inaugurado pelo golpe militar de 1966, que culminou com a deposição do presidente Arturo Illia. Embora tenha perdurado por apenas sete anos, o regime militar argentino foi reconhecido como um dos mais autoritários do continente. Milhares de indivíduos foram assassinados e torturados. Aproximadamente 2,5 milhões teriam buscado o exílio. Desde a queda do regime em 1973, ano em que o peronismo voltou ao poder, constata-se que o governo autoritário deixou um triste legado para a história do país, que ao longo dos últimos anos viveu períodos de grande instabilidade econômica e social.

Um dos países latino-americanos mais devastados por guerras arrasadoras, como a Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870) e a Guerra do Chaco (1932-1935), e por regimes militares autocráticos, o Paraguai ainda hoje sofre para manter a democracia, haja vista a deposição sumária do presidente Fernando Lugo em 2012.

Em 1945, ao término da Guerra do Chaco e com a morte do presidente Estigarribia em um acidente aéreo, o general Morinigo, ministro da Guerra de Estigarribia, assumiu a presidência, dirigindo o destino dos paraguaios com mãos de ferro, decretando a dissolução dos sindicatos que protestavam contra a lei que os colocava sob controle direto do governo. Dois anos depois a situação se agravou: *“a bloody civil war erupted in Paraguay, and thousands of citizens were killed, imprisoned, or executed; thousands more fled the country”*⁶.

No início de março de 1947, Roa Bastos refugiou-se na Embaixada do Brasil em Assunção, “para salvar el pellejo del peligro de la captura, vivo o muerto” (ROA BASTOS, 1982, apud RODAS, 2006, p.137). Segundo Rodas (2011):

Para Augusto Roa Bastos, como para tanto otros paraguayos víctimas de la Diáspora del 1947, al terminar la llamada Primavera Democrática y desenmascararse la dictadura del terror de

⁵ BRANCHER, A.; De SOUZA, F. F. F. *Políticas na exterioridade – Notas sobre o exílio de escritores latinoamericanos*. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/10250/9531. Acesso em 10 ago. 2011.

⁶ “Uma sangrenta guerra civil irrompeu no Paraguai, e milhares de cidadãos foram mortos, aprisionados ou executados; outros milhares fugiram do país”. FOSTER, 1978, p. 19.

Morínigo, fin y principio que él había anunciado y denunciado, llegó el día que en que no hubo otra ruta que el exílio, acosado por los “guiones” de presa de Natalicio, que habían destruido el diario *El País*, donde ejercía como Jefe de Redacción (RODAS, 2011 p.9).

Atuando como chefe de redação do diário *El país*: “el único diário indepiendente política y económicamente” (ROA BASTOS, 1991, apud HERNÁNDEZ, 1991)⁷, Roa Bastos foi obrigado a abandonar o país e o “ninho da alegria” (*Vy ã Rait’y*), grupo de poetas e intelectuais paraguaios liderado por Josefina Plá, do qual o escritor fazia parte. No dizer de Tovar (1993), o grupo criou “uma cierta dinâmica cultural que, lógicamante, se proyecta al espacio asunceño, huérfano por aquel entonces de este tipo de ralaciones (TOVAR, 1993, p. 17). A esse grupo, também denominado geração de 1940, é atribuída a renovação da literatura paraguaia.

A partir da instauração da ditadura de Morinigo, “[...] o controle da imprensa e de todas as publicações foi entregue a comissários de cultura encarregados de organizar uma repressão sistemática contra os intelectuais” (BAREIRO SAGUIER, 1974, p.18)⁸. Gómez (2006) assegura que até o início dos anos 1950:

[...] os poetas e os narradores paraguaios reagiram energeticamente contra o sistema cultural em vigor, pois seus postulados insistiam na necessidade de mudança. Com efeito, eles manifestavam uma vontade de mudança face ao imobilismo tradicionalista e acima de tudo, eles não desejavam compor uma corrente literária fundada sobre o elogio excessivo do território (GÓMEZ, 2006, p.78)⁹.

⁷ Entrevista realizada por F. Hernández “*Fragments de uma autobiografia relatada*”. *Anthropos*: 1991, pp. 11-25.

⁸[...]le controle de la presse et de toutes publications à des commissaires de la culture chargés d’organiser une répression systématique contre les intellectuels. (BAREIRO-SAGUIER, 1974, p.18).

⁹Pendant toutes ces années, les poètes et les narrateurs paraguayens ont réagi énergiquement contre le système culturel en place car leurs postulats insistaient sur la nécessité d’un changement. En effet, ils manifestaient une volonté de changement face à l’immobilisme traditionaliste, et par dessus tout, ils ne souhaitent plus faire partie d’un courant littéraire fondé sur l’éloge excessif du terroir (GÓMEZ, 2006, p.78).

A insistência nas mudanças buscava assentar a base da literatura paraguaia. Os escritores que ficavam eram perseguidos em nome de um sentimento “patriótico”¹⁰. A mudança efetiva de rumo da literatura paraguaia aconteceu devido às publicações feitas por escritores paraguaios no exterior. Para BAREIRO SAGUIER (1972):

[...] graças a Casacia e a Roa Bastos, o costumbrismo folclórico e conformista deu lugar a esses dois escritores, os quais não hesitaram em enterrar o narcismo tradicional e colocaram em evidência em suas obras os grandes problemas da sociedade e do indivíduo, corajosamente e sem complascência. Não somente o romance e o conto tornaram-se críticos, mas eles renovaram, na mesma ocasião, seus próprios meios de expressão graças à adoção de procedimentos originais (BAREIRO SAGUIER, 1972, apud GÔMEZ, 2006, p. 88)¹¹.

Para o escritor paraguaio exilado, “el trabajo literario vuelve a significar imperativamente la necesidad de encarnar con sentido y estética la esencia de un destino nacional y continental” (ROA BASTOS, 1975, apud TOVAR, 1991, p. 88). A busca para a formação do *corpus* literário de uma “literatura sem passado” começou a ser feita a partir do exílio. Em artigo¹² que aborda a carência de uma tradição literária no Paraguai, Roa Bastos enfatiza as circunstâncias históricas e socioculturais que determinam o que ele denomina *literatura ausente*:

El atraso cultural del Paraguay, en correspondencia con su atraso económico y social, presenta una problemática diferente a la de los demás países. Por de pronto, es el único totalmente

¹⁰ BAREIRO SAGUIER, 1974, p. 17.

¹¹ grâce a Casacia e à Roa Bastos, le costumbrisme folklorique et conformiste a été délaissé et a laissé la place à ces deux écrivains; ceux-ci n’ont pas hésité à enterrer le narcissisme traditionnel et ont mis en évidence dans leurs oeuvres les grands problèmes de la société et de l’individu courageusement et sans complaisance. Non seulement le roman et le conte sont devenus critiques, mais ils ont renouvelé par la même occasion leurs propres moyens d’expression grâce à l’adoption des procédés originaux (BAREIRO SAGUIER, 1972, apud GÔMEZ, 2006, p. 88).

¹² ROA BASTOS, A. *Una Cultura Oral*. In: Suplemento Antropológico (Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica de Asunción, Paraguay. Jun 1988. Apud TOVAR, 1991, p. 99.

bilingüe. Junto al español, el castellano se mantiene la vigencia de la lengua indígena, el guaraní, como el más efectivo vehículo de comunicación nacional y popular. Una lengua oral cuyo predominio continúa siendo neto frente al idioma heredado en una proporción de aproximadamente un 50% de guaraní-hablantes y un 43% de bilingües, es decir de hablantes que dominan y practican por igual las dos lenguas, con sólo 7% de castellano-hablantes monolingües. (ROA BASTOS, 1982 apud TOVAR, 1991, p.105).

As causas para a ausência de tradição literária no Paraguai não são apenas de origem sociolinguística. Do ponto de vista socioeconômico, desde a colonização há a polarização entre dominador e dominado, como explica Bareiro Saguier (1991):

A realidade etnolinguística paraguaia pode induzir ao erro, em relação ao encontro harmonioso que teria feito desaparecer as relações coloniais. Se é verdade que a antiguidade da mestiçagem poliu certas arestas do problema, a situação entre colonizado e colonizador, grupo dominado e grupo dominante, ainda não foi eliminada. (BAREIRO SAGUIER, 1991, p. 53, apud GÓMEZ, 2006, p. 38.)¹³

O bilinguismo na sociedade paraguaia encerra problemas de ordem social e econômica: o índio guarani, elemento formador da sociedade, cuja língua e cosmovisão foram incorporadas à cultura nacional, é marginalizado pela mesma sociedade que ajudou a forjar. Roa Bastos (1988) acentua:

En Paraguay no se sabe leer la ficción escrita. Se escuchan con fruición los relatos orales en guaraní que transmiten al oyente su carga de invención mítica e imaginativa o el virtuosismo de la

¹³ La réalité ethnolinguistique paraguayenne peut induire en erreur, au sujet de la rencontre harmonieuse qui aurait fait disparaître les relations coloniales. S'il est vrai que l'ancienneté du métissage a poli certaines arêtes du problème, la situation entre colonisé et colonisateur, groupe dominé et groupe dominant, n'ont pas été éliminées pour autant. (BAREIRO SAGUIER, 1991, p. 53 apud GÓMEZ, 2006, p. 38).

improvisación y variación sobre los relatos escritos” (ROA BASTOS, 1988, apud TOVAR 1991, p. 194)

Para o escritor paraguaio, assim como para a maioria dos escritores latino-americanos: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17) a linguagem do dominador. É necessário elaborar uma linguagem que expresse a riqueza da tradição oral. Segundo Rama (1985), por meio da incorporação de elementos tradicionais da cultura latino-americana aos modelos europeus, o escritor latino-americano promove a transculturação, processo que oscila entre: “o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26). Nesse entrelugar, a narrativa latino-americana adquire dimensão cultural.

1 BUENOS AIRES: A VEZ E A VOZ DA NARRATIVA

Em virtude de Roa Bastos ter vivido grande parte de sua vida no exílio, migrando por motivos políticos (do Paraguai para a Argentina, em 1947, e da Argentina para a França, em 1976), sua experiência literária está relacionada com a sua condição de escritor exilado, como tantos outros escritores dessa geração. Alegria (1986) diz que o contexto cultural latino-americano da década de 60 foi marcado por uma forte projeção política:

En esos años el proyecto político y cultural de la Revolución cubana coincidió con la actitud revolucionaria de importantes sectores intelectuales latinoamericanos expresada a través de combativos órganos de prensa...el exilio comenzó a mostrar esta vez signos que profundizaban su significado...Era el momento de narrar con sentido trágico y entonación patética los detalles de la crónica policial. (ALEGRIA, 1986, p.370).

A vitoriosa revolução cubana mostrava que o sonho de desafiar a hegemonia norte-americana não era impossível. Em um primeiro momento, a narrativa é resistência, denúncia. Assim, deslocamento migratório e produção artística são noções que se agregam à obra e à vida do escritor paraguaio. A vida histórica e política do Paraguai, a

oposição cultural e linguística hispano-guarani, a renúncia às origens e a impossibilidade de retorno refletem a marca indelével da experiência do exílio na ficção robastiana. No exílio, a terra abandonada se torna prenhe de significados; o exilado faz “uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural”, redefinindo sua pátria. (SAID, 2003, p.49):

(...) la situación en que yo escribí mis primeras obras de ficción: la situación de escritor exiliado. Podríamos intentar una primera aproximación a este problema: el sentido de una doble alienación. Por una parte, el hecho de sentirme desgajado de una realidad muy concreta, la de mi país. Una realidad que, a su vez, está segregada de la realidad latinoamericana porque constituye una especie de “isla rodeada de tierra” un agujero, un vacío; en todo caso, una realidad asincrónica en la dimensión general de América, en su dimensión cultural. Por un lado, entonces, este sentimiento de desarraigo. Por otro, el sentido de culpa de haber admitido este desgajamiento. De modo que el supuesto inicial de esta obra narrativa, el factor desencadenante, sería la eclosión – la objetivación- de una mala conciencia. (ROA BASTOS, 1970, apud SICARD, 1992, p.17).

Ao avaliar a influência da condição de exilado, Roa Bastos revê o contexto de elaboração das primeiras narrativas, que exemplificam a denúncia social, a tentativa do escritor de revelar as precárias condições de vida de seu povo, embora estivesse longe dali. E pouco tempo depois:

(...) llegó el momento, inevitablemente, en que los escritores del exilio superaron la etapa de patetismo y el testimonio presencial. Porque, lógicamente, se comprendieron mejor otros aspectos menos obvios de la crisis latinoamericana. Desde luego, no era el nuestro un caso único y peculiar, el éxodo es identificado en nuestro tiempo como una marca de la decadencia de una sociedad, una ruina que se da con los signos equívocos de la entropía (ALEGRIA, 1986, p. 371).

Para Roa Bastos, Héríb C. Cervera, Ruben B. Saguier, exilados paraguaios da guerra civil de 1947, que os obrigou a abandonar o país, “o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, é a escrita” (SAID, 2003, p. 58). Foster (1978) assinala que o período de exílio argentino do escritor paraguaio foi caracterizado por uma profícua produção literária:

Argentina has provided the context for his finest accomplishments. From the early stories (*Thunder among the leaves*, 1953)through his internationally acclaimed prize-winning novel *Son of Man*... Roa has maintained a modest but unerringly superb level of productivity in Argentina. It may be the recognition of this fact, perhaps only subconsciously, that caused him to choose to remain in his adopted country for almost thirty years, the quintessential figure of the writer in exile and- although he would deplore being so called- a symbol of the tragedy of his homeland“(FOSTER, 1978, p. 20).

No exílio bonaerense foram publicadas quatro antologias de contos e dois romances.¹⁴ Em 1960, recebeu o prêmio da Editora Losada com o primeiro romance, *Hijo de Hombre*. A consagração internacional aconteceu com a publicação de *Yo el Supremo*, em 1974 – obra-prima que revela maturidade estética e inaugura uma nova etapa para a elaboração do romance histórico. A opinião de Rama (2007, p. 119) sobre o romance ilustra a reação da crítica em relação ao “inclassificável” livro, inserindo-o no contexto literário latino-americano de ruptura de gêneros: “historia, novela, ensayo sociológico, filosofía moral, biografía novelada, panfleto revolucionario, documento justificativo, poema en prosa, confesión autobiográfica, debate sobre los limites de la literatura, cuestionamiento del sistema verbal”.

Ao abordar o tema do ditador perpétuo, Gaspar Rodriguez de Francia (1816-1840), o livro chama a atenção dos censores que estavam agindo em conjunto graças à Operação Condor, criada nos anos 1970. Offroy (2010, p. 33) ressalta que durante a liderança de Alfredo Stroessner, no comando da operação, ocorreu a eliminação metódica dos

14 El trueno entre las hojas, 1953; El Baldío (1966) Los pies sobre el agua (1967), Moriencia (1969), Hijo de Hombre (1960) e Yo, El Supremo (1974).

opositores das ditaduras, “inclusive no exterior das fronteiras nacionais”¹⁵.

A ida de Roa Bastos da Argentina para a França deu-se em 1976. Pouco tempo depois da sua partida, o apartamento em que ele morava em Buenos Aires foi saqueado pela polícia argentina. Este fato sugere que o escritor escapou por muito pouco de se tornar “mais um dos ativistas intelectuais desaparecidos na Argentina” (WELDT-BASSON, 2010, p. 3). É válido observar que, nessa época, segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), mais de trinta mil pessoas “desapareceram” (ZARANKIN; NIRO, 2008, p. 192). O “Processo de Reorganização Nacional, que chacoalhou a Argentina de 1976 a 1983” foi um dos episódios mais obscuros e sinistros na história das ditaduras latino-americanas” (PERIS, 2007, p. 41).

Ciente de que a situação na Argentina estava cada vez mais difícil, Roa Bastos entrou em contato com o professor Alain Sicard¹⁶, então diretor do *Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers*¹⁷, considerando a possibilidade de lecionar na instituição¹⁸ francesa. A professora Milagros Ezquerro, colega da Universidade de Toulouse, explica a ida do escritor para a França:

En los primeros años de la década del 70, la situación política y social en Argentina se deterioraba seriamente, por eso, cuando le llega a Augusto la invitación de la Universidad de Poitiers para desempeñar el cargo de profesor invitado durante el año 75-76, la acepta inmediatamente. Desgraciadamente un infarto le impide viajar este año, y al año siguiente le invita la universidad de Toulouse-le-Mirail. En septiembre 1976 empieza su segundo exilio, entonces huye la vez de la dictadura de Stroessner, iniciada en 1954, y la ‘guerra sucia’

15 «y compris à l'extérieur des frontières nationales ». OFFROY (2010, p. 33). In: LE PARAGUAY, UN NID DU «CONDOR». La dictature du général Stroessner, la répression et le système Condor. Presses de Sciences Po. Vingtième Siècle. Revue d'Histoire. 2010/1 – n° 105.

16 Encontro com a autora em Poitiers em 4/2/2012.

17 Centro de Pesquisas Latino-Americanas da Universidade de Poitiers.

18 “El primer vínculo que existió entre Augusto Roa Bastos y la Universidad de Poitiers creo fue una carta dirigida por el escritor desde su exilio argentino (Panama 929, 8°. Piso, Buenos Aires) al jefe del Departamento de Estudios hispanicos e hispanoamericanos de entonces” (SICARD, 1992, p. 3).

que se desencadena en Argentina. (EZQUERRO, 2006, p. 243).

A entrada de Roa Bastos no país europeu ocorreu por meio de uma “instância legítima de legitimação”: a Academia. (BORDIEU, 2002, p. 32). Antes mesmo da chegada do escritor à França, em setembro de 1976, o romance *Yo el Supremo* já havia sido discutido em evento promovido pelo *Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers* (CRLA). Na opinião do pesquisador da Universidade de Poitiers, Alain Sicard, a publicação de *Yo el Supremo* em 1974 “estalou como uma bomba”¹⁹ nos centros de pesquisas em literatura latino- americana da Academia Francesa. Conforme Sicard (1992, p.3), “aturdidos por la conflagración, y confinados en la virtud hermenéutica de nuestro entusiasmo, reunimos – improvisamos – un seminario”. Cabe salientar que, ao longo de trinta anos (1976 a 2006), esse centro de pesquisas organizou quatro seminários em torno da obra de Roa Bastos²⁰.

A data de realização do último seminário dedicado à discussão da obra robastiana, promovido pelo Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de Poitiers, corresponde à do primeiro simpósio organizado, Nelool (Núcleo de Pesquisas em Literatura, Oralidade e Outras Linguagens) no Brasil. Em outubro de 2006, com o objetivo de “promover uma integração cultural latino-americana, antiga ideia do escritor paraguaio”, realizou-se na UFSC o primeiro simpósio em homenagem à obra de Augusto Roa Bastos no Brasil²¹.

Entre 2006 e 2011 foram realizados seis simpósios no Brasil, congregando especialistas da obra robastiana, fato que assinalou o papel desempenhado pela Academia Brasileira para a divulgação da obra do escritor paraguaio no País. Até 2011, ano de realização do último seminário, todos foram coordenados pela Profa. Dra. Alai G. Diniz. Assim como na França, a legitimação da obra de Augusto Roa Bastos no Brasil foi empreendida pela Academia.

¹⁹ A. Sicard, 1992, p. 3: “el libro estalló entre nosotros como una bomba en el año de 1974”.

²⁰ Textos sobre el Texto. 2º. Seminario sobre «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos. Centre de Recherches Latino-Américaines. Université de Poitiers, 1980, 114p. ; En torno a «Hijo de Hombre» de Augusto Roa Bastos, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992.171 p. Coords. Alain Sicard e Fernando Moreno; Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo el Supremo, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1999, 197 pp.

²¹ Informações disponíveis em: http://www.nelool.ufsc.br/Roa_Bastos.htm. Acesso em: 9.nov. 2009.

Em missiva enviada à professora Alai Garcia Diniz em outubro de 2004, Roa Bastos comenta a escassez de traduções em espanhol dos escritores brasileiros²². Na ocasião, o escritor expressa a necessidade de criação de políticas públicas para o incentivo e o acesso à leitura entre os habitantes da América Latina, sugerindo que a incumbência desta tarefa deve ser da Academia:

Tal vez de estos puentes culturales que se tienden desde los claustros de las universidades que han sido históricamente las guías de la civilización nazcan ediciones de bolsillo de autores brasileños que estén en todos los quioscos de latinoamérica, desde las Antillas a la Antártida; en las grandes ciudades y en los pueblos más alejados. Todos tenemos derecho a la lectura (ROA BASTOS, 2004).

Durante os últimos anos de sua vida, quando retornou ao Paraguai definitivamente, Roa Bastos engajou-se em ações para defender o direito à leitura e à literatura como, por exemplo, a criação de bibliotecas e a edição econômica de livros para que sejam disponibilizados a jovens, visando à diminuição do índice de analafabetismo no país (Pecci, 2008, p. 45).

1.1 TOULOUSE: O EXÍLIO EUROPEU

Em setembro de 1976, Roa Bastos chegou à França. No aeroporto, Jean Andreu e Ruben Bareiro-Saguier o esperavam. Segundo Bareiro-Saguier (2008, apud PECCI, 2008, p. 230):

Fue una intensa alegría verlo en tierra firme, puesto que la horrible dictadura militar argentina estaba en la etapa de represión a los “indiferentes” y comenzando a perseguir a los “desconocidos” [...] Su llegada a Francia constituía la culminación de las gestiones hechas por el amigo Jean Andreu, catedrático en la Universidad de Toulouse, quien planteó el Rectorado de la misma la candidatura de Augusto para el cargo de

²² “Las traducciones en español de los escritores brasileños son escasas” (ROA BASTOS, A., 2004). Arquivo pessoal de Alai G. Diniz. A carta justifica a ausência do escritor, por motivos de saúde, à homenagem que lhe foi prestada pela Universidade Federal de Santa Catarina.

profesor invitado (BAREIRO SAGUIER, apud PECCI, 2008, p. 230).

Bareiro-Saguier, também expulso do Paraguai por Stroessner, morava em Paris desde 1972 e lecionava literatura hispano-americana na Universidade de Vincennes. Devido à participação de ambos (Bareiro-Saguier e Roa Bastos) em eventos científicos e culturais, encontravam-se com frequência. Bareiro-Saguier (2008, apud PECCI, p. 231) aponta que em muitos desses encontros discutiam a obra do autor de *Yo el Supremo* (1974)²³.

Ao contrário do que ocorreu no exílio argentino, em que a maioria das obras foi escrita e publicada em condições de instabilidade econômica²⁴, a estabilidade profissional proporcionada pelo cargo de catedrático na Universidade de Toulouse compeliu o escritor a assumir atividades que exigiam uma elaboração conceitual.

Em entrevista²⁵ realizada pela professora Milagros Ezquerro em outubro de 1990, o escritor reflete sobre o período de exílio em Toulouse e a escritura:

ME: Y con relación a tu obra anterior, a tu manera de ver la escritura ¿Qué es lo que te ha aportado tu vida en Toulouse?

ARB: Ya que has mencionado la palabra “obra”, yo creo que este tema, por lo menos a mí, me obliga a dividirlo en dos partes. Hay una obra manual, artística, literaria en la que debo confesar que mi obra no ha adelantado mucho en Toulouse. Después de *Yo el Supremo* que es la última obra publicada por mí en Buenos Aires, después de este largo esfuerzo que mencionábamos hace un momento, no sé si el choque profundo, el choque íntimo que me produjo el cambio de cultura, el cambio incluso de actividad, porque la actividad de enseñanza fue para mí un desafío muy fuerte, tuve que estudiar bastante para no defraudar a los que iban a beneficiarse o no con los cursos, con la

²³ “Muchos de ellos sobre sua obra” (BAREIRO SAGUIER, 2008 apud PECCI, 2008, p. 231).

²⁴ Segundo a biografia do autor feita por A. Pecci (2008) entre 1948 e 1950, Roa Bastos vive privações econômicas e necessidades, sendo auxiliado no início do exílio argentino pelo médico paraguaio Carlos Abente. Depois trabalhou como corretor de seguros e revisor do jornal *El Clarín* (PECCI, 2008, p. 291).

²⁵ Entrevista inédita realizada por Milagros Ezquerro na residência de Augusto Roa Bastos em 2 de out. de 1990 (ver Anexo C).

posibilidad que yo tenía de mostrar aspectos de mi cultura, todo eso fue un desafío muy importante para mí. Eso también merecería el nombre de “obra”, la obra que uno hace respecto a los demás y a la vida cotidiana, una vida de compromiso, en este caso con la universidad.

O ingresso de Roa Bastos no sistema acadêmico francês promoveu novos desafios que exigiram muita dedicação e estudo e para os quais o escritor se preparou com afinco. A preparação das aulas promoveu a enunciação teórica. O período subsequente à chegada do escritor à França e de seu ingresso acadêmico francês (1976 a 1978) revelou a elaboração de artigos e ensaios sobre sua obra²⁶.

Porém, antes de sua chegada, o escritor já havia começado a estabelecer um diálogo com alguns pesquisadores de literatura hispano-americana na França, cujo foco era pautado em seu processo de elaboração artística. Esta característica pode ser exemplificada através da resposta que o autor enviou ao professor Alain Sicard, da Universidade de Poitiers, ao receber a cópia dos textos do primeiro seminário sobre a obra robastiana organizado pelo acadêmico francês naquela instituição:

Mi satisfacción proviene precisamente de que estos trabajos de interpretación, de desciframiento de un texto, no se me oculta, complejo, difícil, caótico- que también a mí me dio muchísimo trabajo-, ha venido a confirmar, a verificar, con ejemplar lucidez, no tanto mis posibles aciertos y logros, como productor de un texto...” (ROA BASTOS, 1975, apud SICARD 1992, p. 4)

A resposta de Roa Bastos ilustra que o estabelecimento da relação entre os membros da Academia Francesa e o autor de *Yo el Supremo* está baseada na busca de fundamentação teórica para a análise do último romance do escritor paraguaio, publicado no exílio bonaerense. Para Sicard, a publicação de *Yo el Supremo*:

²⁶ ROA BASTOS, A. **Algunos núcleos generadores de un texto narrativo**. In: L'idéologique dans le texte. Actes du IIe. Colloque du Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-le-Mirail. Travaux de l'Université de Toulouse. (Toulouse, fevereiro, 1978) :- ROA BASTOS, A. **Réflexion auto-critique a propos de Moi, Le suprême, du point de Vue socio-linguistique et idéologique**. Condition du Narrateur. Colóquio *Littérature latino-américaine aujourd'hui*) Centro Cultural Internacional Cérisy-La-Salle, de 29 jun. a 9 de jul. de 1978.

(...) revistió sobre la obra entera una luz esclarecedora que exigió de todos una sistemática relectura” e representa un momento “de ruptura, de revisión y de reorientación, al mismo tiempo que un desafío para que ella (la crítica robastiana) supere sus limitaciones y alcance. (SICARD, 1992, p. 29).

Ao fornecer detalhes sobre a elaboração do romance: “aventura que consumiu cinco anos de muitíssimo trabalho”, o escritor acolheu o gesto hermenêutico da crítica francesa, a primeira dessa natureza de que tomou conhecimento (ROA BASTOS, 1975, apud SICARD, 1992, p.3):

(...) sino más vale la concepción actual, que ya no es mía sino de todos los que aspiran a situar la literatura como una actividad no privilegiada en el campo del trabajo humano en general: la de una actividad social por excelencia puesto que su esencia y su materialidad se basan en el sentido y en la significación social del lenguaje. Lo que no quiere decir panfletarismo, sociologismo o popularismo literario, sino todo lo contrario. Consciente de los riesgos que esto implicaba en la producción del texto, tanto como obsedido por el enigma o los enigmas que yo mismo debía inscribir en mis contradicciones, en mis limitaciones, para abarcar y proyectar su expresión significativa, me lancé a esta aventura que me llevó un quinquenio. (ROA BASTOS, 1975, apud SICARD, 1992, p. 4)

O escritor elucidou que a forma com que empregou a linguagem textual em *Yo el Supremo* correspondeu às tentativas de decifração e interpretação iniciadas pela crítica acadêmica francesa, dizendo que seu trabalho de produção textual configurou-se em uma atividade baseada “no sentido e na significação social da linguagem”. Consciente de que, para a crítica francesa, era necessário desvendar os fios que teciam a trama urdida em *Yo el Supremo*, Augusto Roa Bastos equiparou seu trabalho de elaboração textual ao trabalho de interpretação hermenêutica intencionado pela crítica:

Cómo, pues, no estar satisfecho al recobrar en sus implicaciones – muchas de las cuales yo ni siquiera intuía por lo menos de modo muy claro – en su despliegue de sentidos míticos y reales, un texto del cual fui el operario voluntarioso sí, pero nada más que eso, a través de las tantas lecturas y de los iluminadores estudios que ustedes le dedicaron en el Seminario. (ROA BASTOS, 1975, apud SICARD, 1992, p.4).

Ao apontar que muitas das reflexões feitas pelos pesquisadores franceses foram apenas intuídas e não introduzidas propositadamente no texto durante a elaboração da obra, o autor sinalizou o início de uma relação dialética que buscava esclarecer, por meio da enunciação teórica, as bases de seu projeto estético, que até aquele momento não havia sido elaborado teoricamente.

A escritura roabastiana do exílio francês, subsequente à publicação de *Yo el Supremo* e à chegada do escritor à França, estava impregnada por uma enunciação teórica que buscava elucidar as dúvidas de uma “fúria classificatória bem francesa”, para empregar a expressão de Pigantari²⁷. O gesto teórico autoenunciativo formalizou-se por meio do exercício da prática acadêmica iniciada por Roa Bastos nos primeiros anos do exílio francês e respondia aos anseios de uma crítica que procurava “superar suas limitações e seu alcance”:

Unos años después de la publicación de su libro [*Yo el Supremo*], el autor se convertirá en lector crítico de su propia obra, y producirá ese ensayo clave para la comprensión de la novelística roabastiana: ‘Algunos núcleos generadores de un texto narrativo’. Este texto autocrítico sobre *Yo el Supremo*, que permite medir la amplitud excepcional de la cultura teórica del autor, proporciona datos insoslayables acerca de la génesis de la novela. Pero, sobre todo, hace de Augusto Roa Bastos el más penetrante crítico de su obra (SICARD, 1992, p. 31).

²⁷ PIGNATARI, D. *Semiótica & Literatura*. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente. 1978, p. 10. O autor compara os estudos estruturalistas franceses ao método de análise não verbal sugerido por Paul Valéry a partir da análise dos cadernos de Da Vinci.

O ensaio, citado por Sicard²⁸, foi um dos primeiros no qual o autor enunciou teoricamente os aspectos de composição de *Yo el Supremo*. A recomendação positiva do colega A. Sicard, apoiada por outros especialistas em literatura hispânica²⁹, exemplificou a aprovação da crítica acadêmica em relação ao gesto “autocrítico” do escritor-professor.

Augusto Roa Bastos não era mais só um escritor, tornando-se profissional das letras, profissional do discurso, para quem tudo precisava passar pelo crivo da racionalidade. Ao canalizar a atividade intelectual para a produção do ensaio, que primava pela vertente conceitual, a produção artística era inibida. Quem melhor do que o próprio autor poderia abrir os caminhos para a decifração de seu manuscrito?

A realização de dois seminários em anos consecutivos em Poitiers, para a discussão de *Yo el Supremo*, enfatizava a importância dada pela crítica acadêmica francesa às autoenunciações teóricas elaboradas pelo escritor latino-americano. Na ocasião da realização do Segundo Seminário em Poitiers, em abril de 1977³⁰, o escritor fez uma conferência intitulada: “Proyectos de una escritura para *Yo el Supremo*.” Sicard (1992) admitiu que a apresentação foi a primeira versão de um texto fundamental para a compreensão da perspectiva robastiana.

A escolha de *Yo el Supremo* como tema do primeiro ensaio autocrítico e do ensaio posterior, elaborado para a apresentação no colóquio organizado pelo Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle, em 1978³¹, sugeria que o autor utilizava o espaço acadêmico para aprofundar e fomentar a discussão em torno das características e da interpretação de *Yo el Supremo*, formalizando simultaneamente uma

²⁸ ROA BASTOS, Augusto, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”, dans *L’idéologie dans le texte. Actes du IIe Colloque du Séminaire d’Études Littéraires*, Toulouse, 1978, pp. 67-95.

²⁹ Milagros Ezquerro, por exemplo, assinala que: “em 1978, na ocasião de um colóquio organizado em Toulouse pelo Seminário de Estudos Literários, A. Roa Bastos escreveu um artigo de reflexão crítica sobre seu último romance: “*Alguns núcleos geradores de ‘Eu, o Supremo’*” (EZQUERRO, 1987, p. 6).

³⁰ 2o. Seminário sobre «*Yo el Supremo*» de Augusto Roa Bastos. Centre de Recherches Latino-Américaines. Université de Poitiers. A publicação: *Textos sobre el Texto*. 2o. Seminário sobre «*Yo el Supremo*», de Augusto Roa Bastos. Centre de Recherches Latino-Américaines. Université de Poitiers, 1980, 114p., apresenta artigos de: MATUS ROMO, E. *Yo, el Supremo*: Maravilla y Simbolismo; MORENO TURNER, F. *La noche triste de “El Supremo”*; PERERA SAN MARTÍN, N. *La lección de escritura*; SAAD, G. “*El episodio de Tevegó como ‘fábula interna’ de la novela*”; SANTANDER, C. *La Secuencia del incendio en Yo el Supremo*; SICARD, A. *La Bella Andaluza del texto ausente*.

³¹ Colóquio Littérature Latino-américaine Aujourd’hui. Org. Jacques Leenhard. Cérisy-La-Salle 29/6/1978 a 9/7/1978.

enunciação teórica autorreflexiva. No ensaio “Reflexão autocrítica a propósito de *Yo el Supremo*, sob os pontos de vista sociolinguístico e ideológico – condição do narrador³²”, o autor explana sobre os estímulos genéticos que empregou na composição do romance.

Um dos assuntos do ensaio sobre a composição de *Yo el Supremo* que merecem destaque, porque refletem a relação que o autor começava a estabelecer em relação à sua obra e à crítica francesa durante os primeiros anos do exílio francês, relaciona-se à leitura do texto literário, assunto escolhido por Roa Bastos para iniciar sua palestra no Colóquio de Cérisy em 1978:

A leitura de um texto é uma tarefa difícil e complexa... Em face do fenômeno textual sentido como riqueza e como fato natural, duas boas razões para sacralizá-lo – como diz Roland Barthes –, como designar, como desembaraçar o primeiro fio, como liberar os primeiros códigos? De que maneira, com quais precauções e garantia de sucesso levar a cabo a decodificação deste tipo de palimpsesto ciumento por guardar seus enigmas mitográficos, que se entrecruzam e se superpõem quando se trata da tentativa redutora e simplificadora mais elementar? (ROA BASTOS, 1980, p. 136)³³.

A concepção roabastiana de leitura, delineada pela evocação a Barthes, questiona o significado do texto literário sob o aspecto de artefato cultural. Para Barthes (1982), que sempre questionou o sentido das coisas que rodeiam as pessoas, assim como para Roa Bastos, a leitura, como atividade que entrelaça diferentes áreas de conhecimento, está sempre aberta a uma multiplicidade de sentidos possíveis: “...un texto es en apariencia uno solo y otro completamente diferente: el que escribió el autor, el que lee el lector.” (ROA BASTOS, apud TOVAR,

³² *Réflexion Auto-Critique a propos de Moi, le Suprême. Du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur.* Colóquio Littérature Latinoaméricaine Aujourd'hui. Org. Jacques Leenhard. Cérisy-La-Salle, 29/6/1978 a 9/7/1978.

³³ La lecture d'un texte est déjà une tâche difficile et complexe...Face au phénomène textuel ressenti comme une richesse et comme un fait naturel, deux bonnes raisons pour le sacraliser – comme dit Roland Barthes, comment désigner comment démêler le premier fil, comment dégager les premiers codes? De quelle manière, avec quelles précautions et garantie de succès pourrait être mené à bien le déchiffrement de cette sorte de palimpseste jaloux de sauvegarder ses énigmes mytographiques, qui s'entrecroisent et se superposent, quand bien même il s'agirait de la tentative réductrice et simplificatrice la plus élémentaire ?(ROA BASTOS, 1980, p. 136).

1991, p. 90). O princípio que rege a composição da escritura roabastiana é o da “obra aberta”.

A análise dos textos de Augusto Roa Bastos em francês, publicados durante a década de 1980, ilustra uma concepção roabastiana de leitura, que reflexiona o contexto de sua enunciação. Em finais da década de 1960, Foucault³⁴ e Barthes³⁵ já haviam apregoado a morte do autor e o surgimento da função autor. A estética da recepção de Jauss (1979), a teoria do efeito de Iser (1976), a semiótica da “cooperação interpretativa de Eco (1978), entre outros, são exemplos de uma proliferação de estudos teóricos centrados no leitor e na leitura desenvolvidos no período compreendido entre o final da década de 1970 e início da de 1980.

Para Umberto Eco³⁶, assim como para Roa Bastos: “um texto postula seu destinatário como condição *sine qua non* de sua própria capacidade comunicativa concreta, mas também de sua própria capacidade significativa” (ECO, 1985, p. 64)³⁷.

Com a morte do autor, nasce o leitor. Nesse período consolidam-se também os fundamentos teóricos sobre a intertextualidade, ferramenta de análise literária incontornável na atualidade. Segundo De Biasi (1989) “os anos 1979-1982, particularmente ricos em novas publicações, testemunham a entrada do conceito de intertextualidade em sua fase de maturidade”. (De BIASI 1989, p.6)³⁸.

Os ensaios autocríticos – elaborados pelo escritor/acadêmico Augusto Roa Bastos entre 1976 e 1980 – vão ao encontro das expectativas da crítica acadêmica, favorecendo uma atitude autorreflexiva. Os argumentos do autor são retomados pela crítica para justificar o projeto estético de Roa Bastos a partir das leituras críticas sobre *Yo el Supremo*³⁹.

³⁴ FOUCAULT, M. “Quest-ce que c’est un auteur ?» Bulletin de la Société Française de Philosophie, 1969.

³⁵ BARTHES, R. “La mort de l’auteur ». Oeuvres Complètes. Seuil, 1968.

³⁶ ECO, U. *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset & Fasquelle, 1985.

³⁷ Un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité signifiante” (ECO:1985, p. 64).

³⁸ « Les années 1979-1982, particulièrement riches en nouvelles publications, témoignent de l’entrée du concept d’intertextualité dans sa phase de maturité ». (De BIASI, 1989, p.6).

³⁹ SICARD, A. A. *Roa Bastos Ante la Crítica*. In: En Torno a *Hijo de Hombre*. Centre de Recherches latino-Américaines de l’Université de Poitiers. 2^a. ed., 1992.

1.2 ENUNCIACÃO TEÓRICA

O primeiro ensaio apresentado pelo autor em um colóquio organizado pelo Seminário de Estudos Literários da Universidade de Toulouse: « Algunos núcleos generadores de un texto narrativo »⁴⁰ é de 1978. Segundo Ezquerro (1984, p. 221): “Augusto Roa Bastos menciona o conto “Lucha hasta el Alba”⁴¹ pela primeira vez. Em 1980 “Lucha hasta el alba” é publicado em *Antologia Pessoa*⁴²”.

O mesmo conto é retomado alguns anos mais tarde Roa Bastos participa de um projeto acadêmico com pesquisadores da Universidade de Toulouse, que consiste na elaboração de filmes didáticos sobre escritores renomados. Segundo os autores⁴³:

Durante vários anos a Universidade de Toulouse-Le-Mirail realizou filmes pedagógicos. Nossa equipe produziu três filmes em parceria com a Universidade Audiovisual de Saint-Cloud. Os filmes deveriam ter imperativamente uma duração de 26 minutos, pois eram destinados à difusão televisiva em âmbito regional da FR3. Eles deveriam endereçar-se prioritariamente aos estudantes não assíduos, mas também poderiam ser assistidos por um público mais amplo, de acordo com as instruções do Ministério⁴⁴. (ALSINA; DÉBAX; EZQUERRO; RAMOND, 1984, pp. 41-57).

O escritor/professor participa da filmagem de *La partie d'écriture*, dialogando com sua obra. A obra em questão é um conto “Lucha hasta el Alba”. O ensaio no qual os pesquisadores relatam a

⁴⁰ Augusto Roa Bastos parle de ce conte pour la première fois dans « Algunos núcleos generadores de un texto narrativo »

⁴¹ “Lucha hasta el alba” é publicado pela primeira vez em Texto crítico no. 12, 1979.

⁴² ROA BASTOS, A. *Antologia Personal*. México: Nueva Imagen, 1980.

⁴³ J. Alsina, M. Débax, M. Ezquerro e M. Ramond, 1984, p. 44.

⁴⁴ «Pendant plusieurs années, l'Université de Toulouse-Le Mirail s'est vu confier la réalisation de films pédagogiques. Notre équipe en a produit trois avec l'Université Audiovisuel de Saint-Cloud. Ces films avaient impérativement une durée de 26 minutes puisqu'ils étaient destinés à une diffusion par télévision sur le réseau régional de FR3. Ils devaient s'adresser prioritairement aux étudiants non assidus mais aussi pouvoir être vus par un large public, d'après les directives du Ministère.» (ALSINA; DÉBAX; EZQUERRO; RAMOND, “Presentación del film *La partie d'écriture*”, in *Augusto Roa Bastos*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1984, pp. 41-57).

experiência inclui o conto “Lutte jusqu’à l’Aube”⁴⁵. No ensaio acadêmico um prólogo autoral acompanha o texto ficcional.

Aqui a intenção é examinar a inclusão dos discursos paratextuais que acompanham a publicação de “Lucha hasta el Alba” em circuito acadêmico, como “lugar privilegiado da relação pragmática entre a obra literária e o leitor”⁴⁶, segundo definição de Genette:

O paratexto é aquilo por meio de que um livro se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de prefácio – de um «vestíbulo», que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. «Zona indecisa» entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), oral, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que na realidade comanda toda a leitura (Genette, 2009, pp. 9-10).

Como hipótese inspirada nos estudos de Genette, busca-se iluminar o emprego paratextual da escritura robastiana em francês, como exercício de escrita delimitado pelo lugar, época e funções que ocupa. Esse autor questiona:

[...] definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta: *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para fazer o quê?* (GENETTE, 2009, p. 12, grifos do autor).

A análise dos elementos paratextuais presentes nas edições francesas da obra de Augusto Roa Bastos busca ainda avaliá-las como instrumentos de apresentação e recepção dos textos no contexto francês,

⁴⁵ De agora em diante, apenas LJA.

⁴⁶ “Lieu privilégié de la relation pragmatique entre l’oeuvre et son lecteur» (GENNETE;1982, p. 9).

durante o período de exílio subsequente à chegada do escritor à França (1976) e a publicação da coletânea *Les Récits de la nuit et de l'aube* (1984). Os discursos inseridos nos interstícios dos textos, comumente identificados ao domínio paratextual, apontam para a caracterização de uma escritura atravessada pela interferência da enunciação teórica por meio do emprego da paratextualidade.

Neste momento o poema *Margen* (1983) serve de inspiração para se discutir o emprego do discurso marginal que acompanha a escritura robastiana nos primeiros anos do exílio francês:

MARGEN (Silenciario, 1983)

Augusto Roa Bastos

en el borde interior de la página
 en el blanco arenal que bordea
 la selva de lo escrito
 alguien espera en cuclillas con mirada de sordo
 con ansiedad de miope
 a que la palabra diga algo
 en futuro arcaico sonido
 en voz propia
 como el canto natural de los pájaros
 o al menos como el ruido de un alfiler
 cayendo de punta sobre la cresta
 del mundo

Quem é esse alguém que espera que a “palavra diga algo”? Quem é capaz de ouvir o som de uma palavra que se compara ao ruído de um alfinete caindo sobre a crosta do mundo? O leitor? O próprio poeta? O gesto autorreflexivo, decorrente da produção de ensaios acadêmicos, repercute na ficção por meio da inclusão de elementos paratextuais, tais como: prólogos, prefácios e notas do autor que incluem atitudes autorreflexivas.

1.3 “LUTTE JUSQU’À L’AUBE” UM PRÓLOGO AUTOBIOBIOLÓGICO?

No contexto da produção literária de Augusto Roa Bastos, a publicação do conto “Lucha hasta el Alba”, em circuito acadêmico em 1979, representa a primeira publicação inédita depois de *Yo el Supremo*, em 1974. Nesta perspectiva, o conto em questão pode ser considerado o primeiro texto ficcional do período de exílio europeu.

O exercício de escrita paratextual em francês acompanha a publicação em âmbito acadêmico de “*Lutte jusqu’à l’aube*”⁴⁷, em 1978⁴⁸. Adotando-se a definição de Lejeune, segundo a qual “autobiografia” pode designar todo texto no qual o autor exprime aspectos de sua vida e seus sentimentos, não importando sua forma nem o contrato de leitura proposto pelo autor⁴⁹, pode-se considerar que as informações autobiográficas do primeiro parágrafo do prólogo de “*Lutte jusqu’à l’aube*” como autobiográficas. O leitor associa o “eu” do prólogo com o autor que se apresenta ao leitor seguindo os elementos tradicionais da comunicação propostos por Jakobson:

Emissor (autor) – mensagem (prólogo) – receptor (leitor)

Podem-se distinguir algumas questões pertinentes à inclusão do prólogo autoral que exemplificam o gesto autorreflexivo na obra roabastiana, originado inicialmente no contexto acadêmico.

Na abertura do prólogo, o escritor explica o contexto de elaboração do conto e sua preferência pelo enredo bíblico, confessando que foi o primeiro conto escrito por ele ainda na adolescência. Segue-se o primeiro parágrafo do prólogo autoral de *Lutte jusqu’à l’Aube*⁵⁰:

Luta até a aurora⁵¹
Prólogo

Este conto, o primeiro que escrevi, permaneceu perdido e esquecido durante aproximadamente trinta anos. Durante esses anos de amnésia, certamente não inocente, até mesmo duvidei de alguma vez tê-lo escrito. Cheguei até a pensar que este conto não passava de uma nebulosa de projeto literário: a paráfrase do texto bíblico sobre a luta noturna de Jacó, a qual eu preferia entre todos aqueles que minha mãe lia à noite e que invariavelmente ela comentava em guarani reinventando-os, algumas vezes, num tempo mais próximo e com personagens conhecidos. (ROA BASTOS, apud EZQUERRO et al., 1984, p. 41).

⁴⁷ Abreviado por LJA de agora em diante.

⁴⁸ EZQUERRO, 1984, p. 221, precisa: “C’est en 1978, qu’il remania le texte primitif mutilé et en donna à l’imprimerie la version définitive”. “Em 1978, é que ele reformula o texto primitivo mutilado e dá à impressão a versão definitiva”.

⁴⁹ LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

⁵⁰ De agora em diante, apenas LJA.

⁵¹ Ver Anexo D – Prólogo autoral “*Lutte Jusqu’à l’aube*”. ROA BASTOS, A., apud EZQUERRO et al., 1984, pp. 41-42.

O segundo parágrafo relaciona a descoberta do texto com a fase de elaboração de seu último romance, esclarecendo que o conto em questão ficou desaparecido durante mais de trinta anos, “volatilizado”, esquecido entre as páginas do Tratado de Pintura de Da Vinci:

Então, por volta de 1968, quando começava a compilar *Eu, o Supremo*, encontrei a novela volatilizada entre as páginas do *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci, livro que aprecio muito e que me ensinou a ver o sentido do mundo como um vasto hieróglifo em movimento cujos signos sejam talvez indecifráveis. (ROA BASTOS, apud EZQUERRO et al., 1984, p. 41).

A referência intertextual ao livro de Da Vinci oferece ao leitor indicações sobre o processo de criação estética do autor, sugerido em seu prólogo. O Tratado de Pintura de Da Vinci representa o conjunto de manuscritos escritos pelo autor ao longo de sua vida. Segundo Valéry (1987), durante muitos séculos, apenas alguns eruditos puderam folhear e decifrar a misteriosa escritura do célebre pintor renascentista. A tradução francesa do livro de Da Vinci, editada em francês em 1942, foi elaborada no estudo de MacCurdy (1938), um dos compiladores dos *carnets* e tradutor para o inglês.

O estudo do poeta Décio Pignatari⁵² ajudará a delinear uma hipótese para a inclusão da referência ao livro de Da Vinci feita por Roa Bastos em seu primeiro prólogo em francês. Em seu ensaio, Pignatari analisa três estudos de Paul Valéry⁵³ sobre a obra de Da Vinci. Segundo o poeta, Valéry “descobre” os princípios da semiótica a partir dos ensaios sobre Da Vinci, antecipando os estudos de Peirce, um dos pais da semiótica. Pignatari (1978, p. 12) diz: “...o ícone é um *signo aberto*: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade”. Para Valéry, assim como para Roa Bastos, a obra de Leonardo da Vinci apresenta “o fenômeno semiótico da multiplicação e saturação dos códigos” (PIGNATARI, 1979, p. 17).

Ao longo do texto, ouve-se uma voz que precede e orienta a crítica. Neste sentido, a inclusão do prólogo do autor em “Lucha hasta el

⁵² PIGNATARI, D. *Semiótica & literatura*. Icônico e verbal Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

⁵³ *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci* (1894), *Note et Digression* (1919) e *Léonard et les Philosophes* (1929).

Alba” retoma a tradição, o gesto clássico, haja vista que a inclusão de prólogos autorais era uma prática comum aos escritores do século de Ouro⁵⁴ e a Borges, o autor latino-americano de prólogos autorreferenciais da modernidade.

Alguns questionamentos motivam a análise do discurso autoral no qual o autor do conto dirige-se a seus colegas de Academia, a quem dedica o texto “restaurado”: “ponto de referência inicial de uma obra, de uma vida”. Até que ponto a voz autorreflexiva orienta a crítica na França? Como o conto foi lido na Academia? É possível considerar “Lucha hasta el Alba” realmente um texto fundador da escritura robastiana?

A análise do conto feita por Milagros Ezquerro⁵⁵ endossa grande parte das indicações de leitura fornecidas pelo autor no prólogo de seu conto último-primeiro, ressaltando a presença das características fundadoras de sua escritura. Reafirmar as declarações autorais sobre seu fazer literário permite a elaboração de uma teoria conectada com a criação:

[...] a prevalência da oralidade, a mãe como fonte de escritura, o pai repressor como objeto da escritura, o assassinato de deus-pai como condição de escritura, o texto como material do texto escrito, a problematização da tomada do ato de enunciação e a “A invenção do ‘Compilador’” como consequência teórica do jogo da intertextualidade. (EZQUERRO, 1984, p. 227).

Quem, a não ser um “coleccionador de ninharias”, poderia se interessar por um conto escrito ainda na adolescência pelo autor de um romance da maturidade do porte de *Yo el Supremo*?

Aqui está o texto restaurado: ponto de referência inicial de uma obra, de uma vida que, mais de uma vez, não soube escamotear os mesmos erros; curiosidade museográfica, enfim, para

⁵⁴ CAYUELA, A. *Le Paratexte au Siècle D’or*. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle. Genebra: Droz., 1996. Em seu estudo, a autora examina os paratextos da prosa romanesca espanhola do século XVII, como discursos que contribuem para a análise da construção de significado dos textos que eles precedem.

⁵⁵ EZQUERRO, M. *A partir de la mère, contre le père*. Sur Lucha Hasta el Alba (Lutte Jusqu’à l’Aube) de Augusto Roa Bastos. In: *Le Texte Familial* (Textes Hispaniques). Université de Toulouse – Le Mirail, pp. 221-230, 1984.

coleccionadores de ninharias.(ROA BASTOS, apud EZQUERRO et al., 1984, p. 42).

O prólogo e os ensaios acadêmicos sobre “Lucha hasta el Alba”, publicados na França no período subsequente ao ingresso do escritor no sistema acadêmico francês, confirmam que o público-alvo do prólogo em estudo – professores universitários – aceita as instruções de leitura fornecidas pelo autor, elevando a publicação do conto ao grau de texto fundador da escritura roabastiana. Essa característica que pode ser exemplificada pelo ensaio publicado em 1984⁵⁶, por Milagros Ezquerro, professora de literatura hispano-americana da Universidade de Toulouse na ocasião:

“esse primeiro conto, escrito por Augusto Roa Bastos em torno da idade de treze anos, permaneceu enterrado e esquecido por quase quarenta anos... E em 1978, ele refez o texto original mutilado e deu à impressão a versão definitiva. Este conto é por sua vez o primeiro e o último conto de ficção de Augusto Roa Bastos” (EZQUERRO, 1984, p. 221).

À margem do texto, “en el borde interior de la página/en el blanco arenal que bordea/la selva de lo escrito”⁵⁷, a escrita roabastiana desenha um esquema de leitura preliminar que guia o leitor crítico pelo caminho em direção não só à interpretação do texto, mas também quanto à sua inserção no conjunto de sua produção literária.

A luta de Jacó é a mesma do poeta, na busca por atingir o intangível a articulação é sempre imperfeita, como sugere o poema de Emily Dickinson⁵⁸:

A little East of Jordan,
Evangelists record,
A Gymnast and an Angel

⁵⁶ No artigo: A partir de la mère, contre le père. Sur Lucha hasta el Alba de Augusto Roa Bastos. In: Le texte familial (Textes hispaniques), Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1984. Milagros Ezquerro enfatiza as características encontradas no conto da adolescência, com as obras posteriores. Em: *Écriture et Oralité*, L'Harmattan, 2000, p. 113, Carla Fernandes registra a presença de diversos níveis de oralidade no conto.

⁵⁷ ROA BASTOS, A *Margin*, 1983.

⁵⁸ DICKINSON, E. **Poems**. Disponível em: www.emilydickinson.org. Acesso em: 17 jan. 2010.

Did wrestle long and hard -

Till morning touching mountain -
And Jacob, waxing strong,
The Angel begged permission
To Breakfast - to return -

Not so, said cunning Jacob !
"I will not let thee go
Except thou bless me" - Stranger !
The which acceded to -

Light swung the silver fleeces
"Peniel" Hills beyond,
And the bewildered Gymnast
Found he had worsted God !

Assim como no poema de Dickinson, o conto de Roa Bastos, retoma o mito ocidental, o tema da luta de Jacó com o anjo, para refletir a relação do artista com a sua obra. Por meio da formulação do conceito de escritura expatriada investiga-se a intromissão do gesto conceitual na estética roabastiana.

Derrida (2003)⁵⁹ sugere que há uma distinção entre o convite e a visita, o convidado e o visitante. Nas palavras do filósofo, a relação que se estabelece entre o convidado e quem o recebe é uma relação que implica reciprocidade: o convidado recebe um convite, e quem convida espera pelo convidado – é uma visita esperada, planejada. Ao contrário do visitante, cuja visita inesperada exige um acolhimento despreparado, imediato.

O contexto de publicação de “Lucha hasta el Alba” sinaliza uma escritura marcada por uma relação de reciprocidade, exemplificando a intromissão do gesto conceitual na ficção na medida em que o tema do conto, a luta de Jacó com o anjo, representa o conflito do escritor compelido a traduzir a imagem artística em palavra escrita.

Segundo Ezquerro (1984, p. 221): “Lucha hasta el Alba”(1979), conto da adolescência, pode ser relacionado ao romance de plena maturidade (*Yo el Supremo*, 1974) pela “surpreendente abundância de duplos antecipatórios”⁶⁰ da obra roabastiana, como por exemplo a

⁵⁹ DERRIDA, J. ; DUFOURMANTELLE, A. Da Hospitalidade. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade. São Paulo: Escuta, 2003.

⁶⁰ « Une étonnante foison de ce que l'on pourrait appeler ...des doubles anticipatoires de l'oeuvre roabastienne »(EZQUERRO, 1984, p. 221).

imagem do pai/*Karai-Guaçu* e da mãe/fonte de escritura. A autora relaciona a reescritura do conto, com a oralidade da cultura guarani, um dos eixos centrais da obra do escritor paraguaio. Para Ezquerro (1994):

A semejanza de los relatos de la tradición oral que se evocan, las narraciones según el que los dice y las circunstancias en las que se evocan, las narraciones robastianas quieren renacer muchas veces para salvarse de la fizeza de la muerte” ” (EZQUERRO, 1994, p. 87).

A escritura do relato, delimitada pelo gesto conceitual, aclara a herança oral da tradição guarani e a relação entre leitura e escritura, advinda da herança da civilização dominante, satisfazendo os anseios da crítica acadêmica. Naquele momento, a falsidade era “a única voz que lhe era permitida” como sugere o narrador do conto:

esa voz no era suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de las lucienárgas escribía a su manera la historia de Jacob. Sintió en lo hondo de sí que todo eso era falso. Un sueño. Pero esa falsedad, ese sueño, era la única verdad que le estaba permitida (ROA BASTOS, 2003, p. 522)⁶¹.

Nessa perspectiva, ao chegar à França em 1976, Augusto Roa Bastos é um escritor consagrado pela publicação de *Yo, El Supremo* (1974) no que Pascale Casanova denomina a *República Mundial das Letras*⁶², o panorama literário ocidental. Os ensaios autorreferenciais e a publicação de “Lucha hasta el Alba” representam a retribuição à hospitalidade oferecida, indicando que o convidado reconhece o pacto instaurado pelo convite a ele destinado.

⁶¹ ce premier conte, écrit par Augusto Roa Bastos vers l'âge de treize ans, demeura enfoui et oublié pendant près de quarante ans...Et c'est en 1978, qu'il remania le texte primitif mutilé et en donna à l'imprimerie la version définitive. Ce conte est donc à la fois le premier et le dernier texte de fiction de Augusto Roa Bastos (EZQUERRO, 1984, p. 221).

⁶² CASANOVA, P. *La République Mondiale des Lettres*. Édition du Seuil, 1999. No livro, a autora descreve a estrutura do cenário literário, relendo textos de autores “excêntricos” como ferramentas críticas contra as evidências e imposições da ordem literária mundial.

CAPÍTULO II

2 A RECEPÇÃO DE *HIJO DE HOMBRE* NA FRANÇA

O objetivo neste capítulo relaciona-se a questões historiográficas da pesquisa sobre a obra robastiana realizada na França e aborda a recepção da obra de Augusto Roa Bastos no país europeu. Busca-se, simultaneamente, iluminar o percurso e a trajetória de escritura do escritor nos anos iniciais do segundo exílio.

Cientes de que as histórias de recepção de obras literárias podem representar encontros entre culturas que acentuam a curiosidade pelo outro, podendo ainda reforçar estereótipos, alguns questionamentos motivaram um olhar sobre os documentos críticos. Como a obra de Augusto Roa Bastos foi introduzida na França? Quais foram os tradutores? Quais as editoras? O fato de o escritor ter vivido no país por aproximadamente trinta anos influenciou a publicação das três traduções de seu primeiro romance naquele país? Por que a obra de Roa Bastos é pouco conhecida no Brasil?

Este *corpus* baseia-se em resenhas publicadas em veículos franceses de comunicação nacional, como os jornais *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, e a revista semanal *Le Nouvel Observateur*, como exemplos de leituras da obra robastiana feita por leitores que pertencem a uma comunidade interpretativa no sentido proposto por Fish (1980)⁶³. Na visão deste autor:

(...) it is interpretive communities, rather than either the text or the reader that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share not for reading but for writing texts, for constituting their properties. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around (FISH, 1980, p. 337).

Fish assinala que as leituras são construções culturalmente construídas por membros de uma mesma comunidade, por isto assemelham-se entre si. Jurt (1980) situa sua pesquisa sobre a recepção

⁶³ FISH, S. *Is there a text in this class?* The authority of interpretive communities. Harvard U. P., Cambridge, 1980.

da obra de Bernanos pela imprensa francesa, investigando os condicionamentos socioideológicos do processo, buscando estabelecer contribuições para o estudo da sociologia da literatura. Assim, a leitura escrita pela crítica jornalística pode elucidar a trajetória de consagração da obra de um escritor fora do seu país de origem.

2.1 AS TRÊS VERSÕES FRANCESAS DE *HIJO DE HOMBRE*: *LE FEU ET LA LÈPRE* (1968), *FILS D'HOMME* (1982) E *FILS D'HOMME* (1995)

Hijo de hombre, primeiro romance de Roa Bastos, foi publicado na França em três ocasiões. As edições do romance em francês (1968, 1982 e 1995) foram feitas por editores e tradutores distintos. A análise da recepção do primeiro romance de Roa Bastos na França ilustra que a trajetória estética do autor está marcada pela experiência da tradução de sua obra em francês. O romance *Hijo de hombre* (1960), traduzido para o francês em 1968, é o único trabalho do autor publicado na França até a sua chegada ao país, em 1976.

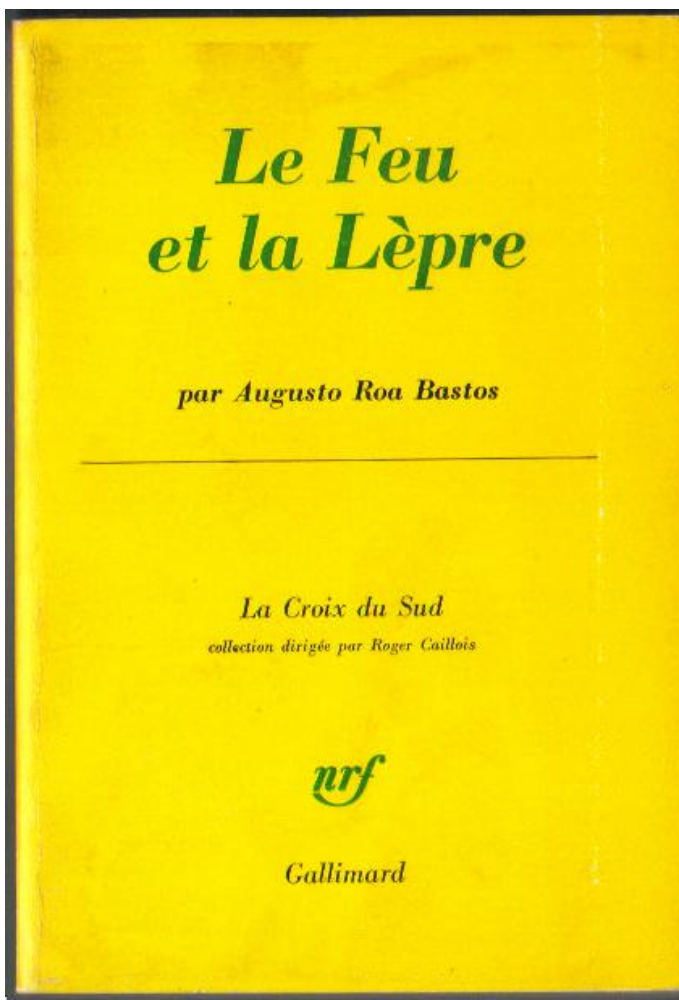


FIGURA 1 – Capa de *Le Feu et la Lèpre* (1968)

A publicação do primeiro romance de Roa Bastos em 1968 coincide com a eclosão de um dos movimentos sociais que marcaram o século XX, maio de 1968. O movimento estudantil recebe o apoio da classe operária, provocando uma intensa crise política e a renovação dos costumes em uma sociedade até então muito conservadora. As páginas destinadas às resenhas literárias dos jornais de circulação nacional francesa daquele período dedicam-se exclusivamente à análise da situação sociocultural e das greves nas universidades francesas.

A primeira versão de *Hijo de Hombre* (1960) em francês foi publicada sob o título *Le Feu et la Lèpre*⁶⁴ (1968)⁶⁵, oito anos após sua publicação em Buenos Aires. O volume integrava a coleção *La Croix du Sud*, da Editora Galimard, que era dirigida pelo ensaísta, sociólogo e crítico literário Roger Caillois (1913-1978). Em virtude de sua atuação antifacista, R. Caillois é obrigado a abandonar a França ocupada e seu contato com a escritora Vitoria Ocampo motiva-o a viver em Buenos Aires durante o período da Segunda Guerra Mundial. No seu retorno à França, após a liberação, R. Caillois passa a se dedicar quase que exclusivamente à atividade literária, coordenando, a partir de 1952, a coleção *La Croix du Sud*, editada pela Editora Gallimard.

Roger Bastide (1958) elogia a coleção de Caillois, persuadido de que o sociólogo deve aproveitar os dados fornecidos por um escritor e enfatizando que o estudo da literatura latino-americana pode ser útil para o conhecimento das sociedades do continente.

A coletânea dirigida por Caillois dá início, na França, à tradução da obra de escritores latino-americanos⁶⁶. Na opinião de Sylvia Molloy (1972), Roger Caillois é quem promove a divulgação das obras de literatura hispano-americana para o público francês⁶⁷.

Um dos encontros literários mais importantes para as trocas culturais entre a França e a América hispânica ocorreu fora da França. Tendo partido para realizar uma série de conferências de três semanas na Argentina, convidado por Vitoria Ocampo, Roger Caillois foi pego de surpresa pela guerra em 1939. Ele ficou lá cinco anos, capitais em relação ao que concerne a fortuna da literatura hispano-americana na França. Ele confessa não saber nada sobre literatura hispano-americana; suas conferências deveriam tratar sobre mitologia.

⁶⁴ *O Fogo e a Lepra*.

⁶⁵ *Le Feu et la Lèpre*. Trad. J- F Reille. Gallimard, 1968.

⁶⁶ Ver Anexo E - Relação de autores traduzidos em francês pela Coleção *La Croix du Sud*.

⁶⁷ «Une des rencontres littéraires les plus importantes pour les échanges culturels entre la France et l'Amérique hispanique eut lieu, d'ailleurs, hors de France. Parti faire une tournée de conférences de trois semaines en Argentine, à l'invitation de Vitoria Ocampo, Roger Caillois y fut surpris par la guerre en 1939. Il y resta cinq années, capitales en ce qui concerne la fortune de la littérature hispano-américaine en France. De son propre aveu, Caillois ignorait tout de la littérature hispano-américaine ; ces conférences devaient porter sur la mythologie. Or les circonstances lui furent propices, en ce sens qu'elles le mirent en contact avec des écrivains argentins et hispano-américains et contribuèrent à former l'américaniste que – parmi tant d'autres choses – il est devenu». (MOLLOY, 1972, p. 178).

As circunstâncias lhe foram propícias no sentido em que elas lhe puseram em contato com os escritores argentinos e hispano-americanos e contribuíram para formar o americanista que – dentre outras tantas coisas – ele se tornou. (MOLLOY, 1972, p. 178).

A coleção *La Croix du Sud*, dirigida por R. Caillois, manifesta o *status* que a literatura latino-americana passa a receber na França. A partir da década de 1950, muitos escritores latino-americanos começam a ser traduzidos em vários países do mundo⁶⁸. É o período do “boom” da literatura latino-americana, conforme assinala Jameson (1990)⁶⁹:

A literatura latino-americana a partir do *boom* tornou-se hoje, provavelmente o jogador principal na cena cultural mundial, tendo uma influência inevitável e inescapável, não somente nas culturas do Terceiro Mundo, mas também na literatura do Primeiro Mundo⁷⁰. (JAMESON, 1990, p.48).

Simultaneamente à publicação de autores reconhecidos universalmente, como J. L. Borges, J. Rulfo, E. Sábato e A. Carpentier, insere-se a publicação de *Hijo de hombre* na França, na década de 1960. Apesar de a obra de Augusto Roa Bastos ter sido introduzida por meio da prestigiosa coleção da Editora Gallimard, ressalta-se que o número de exemplares é ainda muito baixo, tornando-a acessível apenas a pouquíssimos leitores. Para que os franceses tivessem acesso às obras dos escritores latino-americanos era necessário traduzi-las, mesmo que apressadamente⁷¹ e para um número reduzido de leitores. Na quarta capa

⁶⁸ No Brasil, a publicação de *Filho do Homem* ocorreu em 1965 pela Editora Civilização Brasileira, Trad. de Marlene de Castro Correia. Coleção Biblioteca do Leitor Moderno.

⁶⁹ EAGLETON, T; JAMESON, F. SAID, E. *Nationalism, colonialism and literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.

⁷⁰ Latin American literature, since the boom, has today become perhaps the principal player on the scene of the world culture, and has had an unavoidable and inescapable influence, not merely on other Third World cultures as such, but on First World literature as well. (JAMESON, 1990, p. 48).

⁷¹ A tradutora da segunda versão do romance em francês, Iris Gimenez, assinala: desnaturado por uma tentativa de tradução sob um título fantasista, *Filho do Homem* sofreu os horrores de uma apressada tradução em francês. (Dénaturé par une tentative de traduction sous un titre fantaisiste, *Fils d'Homme* avait connu les affres d'une hâtive mise en français fort peu respectueuse du texte originel. (GIMENEZ, 1982, p. 21).

da edição lê-se que foram impressas vinte e sete cópias de *Le Feu et la Lèpre*⁷².

Partindo dessa premissa, analogamente ao que ocorre na França, no Brasil também são traduzidas as obras de escritores hispano-americanos. A introdução da obra de Roa Bastos no Brasil segue o movimento editorial internacional do *boom* latino-americano. Naquele momento era lucrativa a publicação das obras dos novos narradores latino-americanos.

A única versão de *Hijo de hombre* publicada no Brasil ocorreu em 1965. O volume integrava a coleção Biblioteca do Leitor Moderno da Editora Civilização Brasileira, coleção dirigida por Ênio Silveira, cujo trabalho foi decisivo para o desenvolvimento da indústria editorial brasileira. A coleção introduziu a obra de autores hispano-americanos no País.

Em 1977, ano em que ocorreu a publicação simultânea de *Yo, el Supremo* na França⁷³ e no Brasil⁷⁴, assim como em outros países europeus⁷⁵, a situação do mercado editorial brasileiro estava condicionada pela censura imposta pelo regime militar.

Segundo Hallewell (2005, p. 660), a Editora Vozes, responsável pela publicação de *Yo el Supremo* no Brasil: [...]“explorando a relutância do regime militar a desafiar abertamente os órgãos da Igreja [...], conseguiu evitar a presença de censores em suas redações”. O tradutor de romance, Galeno de Freitas é também tradutor de *As Veias Abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano, cuja publicação foi censurada pelo regime militar. Ao mesmo tempo em que o general E. G. Médici apregoava o lema: “Povo desenvolvido é povo que lê”, decretava, em 1970 (Decreto-Lei 1.077), a proibição de “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”.

O primeiro artigo na imprensa sobre a obra de Roa Bastos é publicado em outubro de 1977, na seção: *Política e Literatura* do jornal *Le Monde Diplomatique*. O autor do texto é Ruben Bareiro Saguier, pesquisador vinculado ao Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)⁷⁶. Com o título de: *A Ditadura no romance latino-americano*,⁷⁷

⁷² «Il a été tiré de cet ouvrage vingt-sept exemplaires». In: *Le Feu et la Lèpre*, Gallimard, 1968, p. 6.

⁷³ *Moi, le Suprême*. Trad. Antoine Berman. Ed. Belfond, 1977.

⁷⁴ *Eu o Supremo*. Trad. Galeno de Freitas. Paz e Terra, 1977.

⁷⁵ Alemanha, 1977, Itália 1978, Bulgária, 1979, Rússia, 1980, Dinamarca, 1980; República Tcheca, 1982; Romênia, 1982; Polônia 1982.

⁷⁶ *Centre National de la Recherche Scientifique*, organismo público francês de pesquisa científica.

⁷⁷ Ver Anexo F - Artigo digitalizado.

o artigo aborda a publicação em francês de: *El Recurso de Método*, 1974, de Alejo Carpentier; *El Otoño del Patriarca*, 1975, de Gabriel García Marquez, e *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, incluindo-os numa mesma categoria e descrevendo-os como romances sobre ditadores latino-americanos que questionam o poder, suas origens, sua forma, seus limites, seus beneficiários e suas vítimas. A publicação está estruturada em três partes, cada uma delas dedicada à resenha dos romances recém-lançados. A parte dedicada a *Yo el Supremo* possui o título: *Revisão total da história*. Para o autor, trata-se de um romance histórico que “transborda o quadro da cronologia anedótica para se prolongar em direção ao presente do narrador, produzindo uma transformação ativa da matéria histórica” (BAREIRO SAGUIER, 1977, p.22).

Por ter sido publicada em um jornal de circulação nacional como o *Le Monde Diplomatique*, cujo público-alvo são leitores interessados em política e economia internacional, pode-se sugerir que o interesse pela leitura da obra robastiana na França, até a publicação de *Moi, le Suprême* em 1977, é o fato de apresentar informações históricas e sociais sobre um dos países da América Latina, fato que corrobora a ideia de Molloy (1972) para explicar as causas da publicação de romances latino-americanos na França, a partir da década de 1950.

Na década de 1980, na França, houve a publicação da segunda versão de *Hijo de hombre* (1982) e de duas coletâneas, “Moriencia” (1980)⁷⁸ e “Les Récits de la Nuit et de L’Aube”(1984)⁷⁹, que será analisada em capítulo posterior.

Assim como a Editora Gallimard, a Editora Flammarion publicou apenas uma obra de Roa Bastos em francês. Apesar de ser uma editora de prestígio, a publicação de *Moriencia* (1980) não foi noticiada pela imprensa. A edição feita pela Editora Flammarion apresenta um erro na capa – em vez de “contos”, embaixo do título lê-se “romance”, como se pode observar na Figura 2.

⁷⁸ ROA BASTOS, A. *Moriencia*. Trad. M. Bilbard. Ed. Belfond, 1980.

⁷⁹ ROA BASTOS, A. *Les Récits de la Nuit et de L’aube*. Trad. Iris Gimenez. Le Calligraphe, 1984.

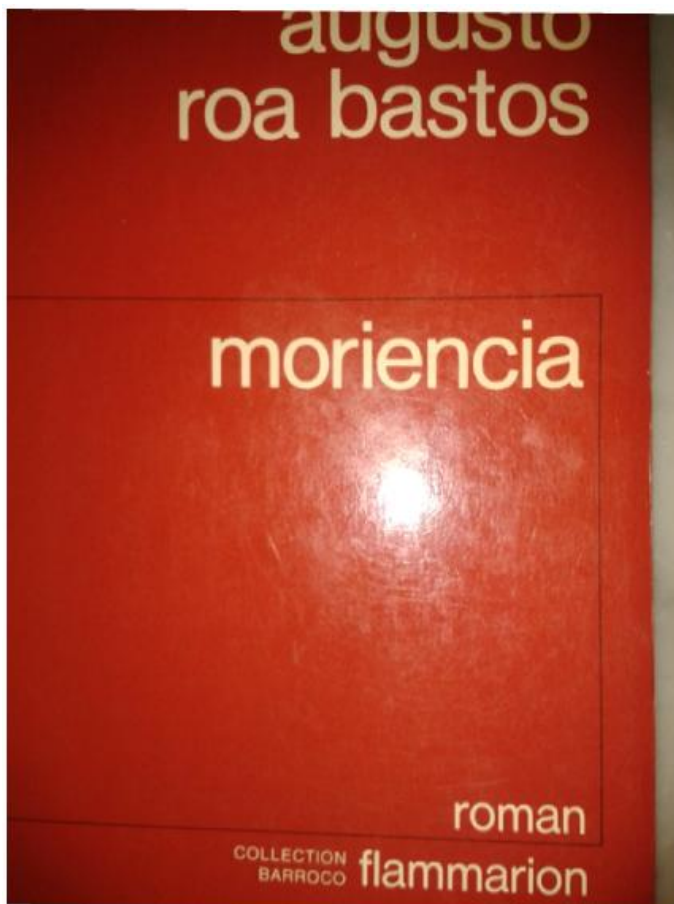


FIGURA 2 - Capa de *Moriencia* (Flammarion, 1980)

A editora pede desculpas ao leitor pelo erro no interior do livro, como se pode comprovar pelas Figuras 2 e 3:

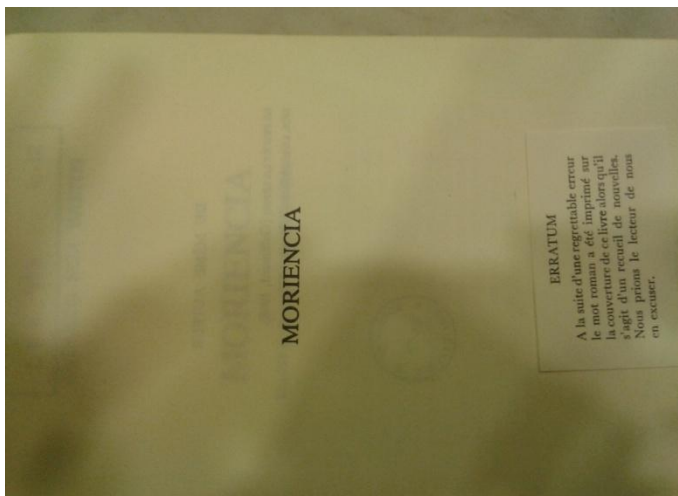


FIGURA 3 - Página digitalizada de *Moriencia* (1980), que inclui a errata.

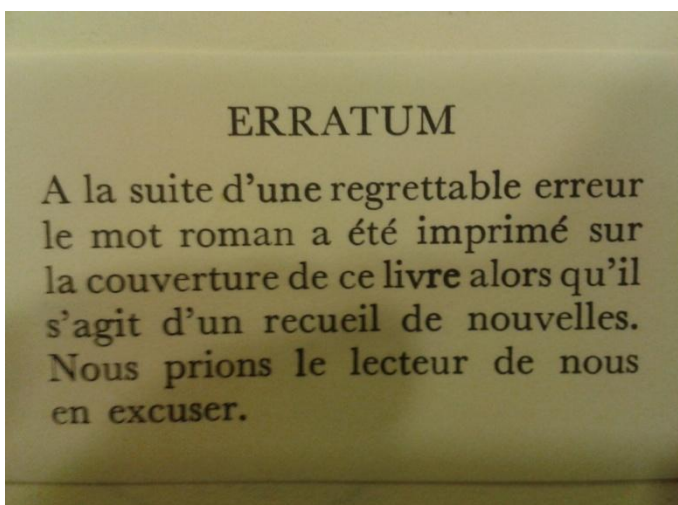


FIGURA 4 - Texto errata *Moriencia* (Flammarion, 1980)

A segunda versão de *Hijo de Hombre*⁸⁰ em francês teve pouca repercussão na mídia. Apenas uma resenha foi publicada em jornal de circulação nacional. No dia 11 de novembro de 1982, o *Libération* publicou uma resenha com a assinatura de Gérard Meudal intitulada:

⁸⁰ ROA BASTOS, A. *Fils d'homme*. Trad. Iris Gimenez. Ed. Belfond, 1982.

Roa Bastos, *O Evangelho Segundo Judas*. O texto está estruturado em duas partes: na primeira, o autor apresenta um breve histórico sobre a vida de Roa Bastos, salientando o fato de o escritor viver e trabalhar na França desde 1976 e de ter participado da Guerra do Chaco (“Roa Bastos participou deste absurdo conflito”)⁸¹. Nessa primeira parte do texto, o autor inclui também um resumo da história do Paraguai e um histórico da primeira versão em francês de *Hijo de hombre*, feita pela Galimard, enfatizando a originalidade “pouco banal” da versão francesa, de ser mais completa do que a versão original em castelhano. A segunda parte, intitulada “A imagem da condição humana”⁸², apresenta um resumo da história, salientando que a nova tradução originou-se a partir da necessidade sentida pelo autor de divulgar esta versão.

O texto inclui uma foto do autor, como se pode ver pela Figura 5:

⁸¹ « Roa Bastos a participé de cet absurde conflit ».

⁸² *L'image même de la condition humaine*.

LIBERATION, 11/11/1982

MOA BASTOS, L'EVANGILE SELON JUDAS

Né au Paraguay en 1917, il vit depuis 1976 en France où il enseigne à l'université de Toulouse-le-Mirail. Le premier volume de sa vaste trilogie romanesque vient de paraître après bien des avatars dans une nouvelle version française.

Né au Paraguay en 1917, il vit depuis 1976 en France où il enseigne à l'université de Toulouse-le-Mirail. Le premier volume de sa vaste trilogie romanesque vient de paraître après bien des avatars dans une nouvelle version française.



Augusto Ruiz Zúñiga

Moá Bastos a participé à son œuvre...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

à l'université de Toulouse-le-Mirail...

à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

leur à l'écriture. C'est l'étrange...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

Augusto Ruiz Zúñiga

à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

L'IMAGE MÊME DE LA CONDITION HUMAINE

à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...
à l'université de Toulouse-le-Mirail...

FIGURA 5 - Resenha publicada no *Libération* (11/11/1982) sobre a edição da segunda versão de *Hijo de hombre*.

No subtítulo do artigo aparece a informação de que o escritor vive na França desde 1976 e leciona na Universidade de Toulouse. A inclusão da foto do autor sugere que o estrangeiro “radicado na França desde 1976”, está integrado à sociedade francesa, e sua imagem não causa “estranheza”, no sentido proposto por Ricouer (1999).

No Brasil, ao contrário do que ocorre na França⁸³, não acontecem publicações da obra robastiana nas décadas de 1980 e de 1990. Em *O livro no Brasil: Sua história*⁸⁴, Hallewell resalta a falta de interesse histórico das editoras brasileiras pela publicação de autores hispano-americanos⁸⁵.

Em 1992, o jornal *O Globo*⁸⁶ publica alguns contos do autor. Apenas *O Livro da Guerra Grande* (2000), *Vigília do Almirante* (2002) e *Contravida* (2003) são publicados no Brasil no início do século 21. Em 2011, por iniciativa da pesquisadora Alai G. Diniz, é publicada a primeira coletânea de contos do autor em português⁸⁷.

Os anos 1990 são marcados na França pela publicação de cinco romances de Roa Bastos pelas edições du Seuil⁸⁸. Com exceção da reedição de bolso de MLS, republicada sem modificações em relação ao volume traduzido por A. Berman em 1977⁸⁹, todas as obras publicadas pelas Edições du Seuil, entre 1993 e 1997, foram traduzidas por François Maspero (Paris, 1932) – editor e tradutor respeitado por sua coerência ideológica, responsável pela publicação e pela difusão de ideias políticas de esquerda⁹⁰.

François Maspero tem uma reputação relacionada ao apoio a movimentos de esquerda⁹¹ e foi condenado várias vezes pelo governo francês por sua participação em movimentos de libertação da Argélia. Durante os anos 1990, além dos romances de Roa Bastos, traduziu para o francês autores como: Luis Sepúlveda, Carlos Ruiz Zafón, Artur Pérez Reverte, Antonio Skármeta, Joseph Conrad e John Reed, recebendo em 1996 o prêmio Amedée Pichot pela tradução de *Contrevie* (*Contravida*).

⁸³ *Moriencia*, 1980 e *Les Réctis de la Nuit et de l'Aube*, 1984.

⁸⁴ HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: Sua História*. Edusp, 2. ed., 2005.

⁸⁵ HALEWELL, L. idem, p.476. “Os intelectuais brasileiros não desconheciam a literatura hispano-americana no original, graças principalmente às edições de Barcelona importadas pela Livraria Espanhola, do Rio, desde o início do século. Praticamente, porém, nada dessa literatura fora jamais traduzido... Em 1970, a Expressão e Cultura, a Globo e a Artenova, todas já haviam entrado nesse campo. Naturalmente naquele tempo do grande “boom” do romance hispano-americano”, p. 476.

⁸⁶ *O Trovão entre as Folhas e Outros Contos*. Trad. Campos Alberto. Ilustração: Zaida del Rio. *Jornal Livros*. Patrocínio UNESCO e *Fondo de Cultura Económica*, México. Fev. 1994. (Brasil: O Globo).

⁸⁷ *Contos que Cantam*. Alai G. Diniz (org.), Edufsc, 2011.

⁸⁸ Ver ano B Relação de obras de Roa Bastos publicadas na França.

⁸⁹ ROA BASTOS, A. *Moi le Suprême*. Trad. A. Berman, Ed. Belfond, 1977.

⁹⁰ HAGE, Julien, «François Maspero, éditeur partisan», *Contretemps*, n°15, février 2006, pp. 100-107.

⁹¹ François Maspero foi censurado em 1968 pelo governo francês, por incitação ao crime e por divulgar na França a edição da revista cubana *Tricontinental*.

Os romances de Roa Bastos traduzidos por François Maspero e publicados pelas edições du Seuil foram noticiados pela imprensa francesa em jornais e revistas de circulação nacional, como *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro* e *Le Nouvel Observateur*. A terceira versão francesa de *Hijo de Hombre* (1995) foi incluída no projeto de edição da obra robastiana feita pelas edições du Seuil. Apenas o último romance publicado pelo autor (*Madama Sui*) não foi traduzido em francês.

Uma resenha sobre *Vigilia del Almirante* (*Veille d'Almiral*, 1994) aparece na edição de 8/9/1994 da revista semanal *Le Nouvel Observateur*, com o título “Colombo, o impostor”. Há vinte anos sem escrever, Augusto Roa Bastos, o suntuoso autor de “*Eu, o Supremo*”, oferece ao público “*Vigilia del Almirant*”, uma formidável “ficção impura” sobre a descoberta das Américas⁹². A resenha inclui um quadro menor com uma foto do autor e uma breve biografia intitulada “Roa Bastos, o retorno”⁹³. O artigo enfatiza a retomada da produção literária do escritor.

Ainda no mês de setembro (22/9/1994), o jornal *Libération* publica uma resenha sobre o mesmo romance: “Colombo sem bússola. Um conto da agonia do descobridor da América no mar de Sargaços pelo paraguaio Augusto Roa Bastos: *Vigilia del Almirante*.”⁹⁴ Analogamente, o texto de *Libération* sublinha o “retorno depois de quase vinte anos de silêncio”⁹⁵.

Apesar de ter sido reeditado em 1993, um ano antes da publicação de *Vigilia del Almirante*, a segunda edição de *Yo el Supremo* não foi noticiada pela imprensa francesa. As resenhas sobre *Vigilia del Almirante*, publicadas nos dois veículos de comunicação nacional, enfatizam a retomada da atividade literária do escritor latino-americano exilado na França desde 1976. Embora o tema sobre o fim de seu silêncio literário seja abordado pelo escritor apenas no prólogo de *El Fiscal* (1993), o paratexto autoral do romance anuncia ser aquele o último romance da trilogia sobre o monoteísmo do poder, iniciada com *Hijo de hombre* (1960).

⁹² «Colomb l'imposteur. Il n'avait pas écrit depuis vingt ans Augusto Roa Bastos, le somptueux auteur de 'Moi, le Suprême', nous offre avec 'Veille de l'Amiral' une formidable 'fiction impure' sur le découvreur des Amériques.»

⁹³ «Roa Bastos le revenant». *Le Nouvel Observateur*, p. 88, ed. 8/9/1994.

⁹⁴ «Colomb sans boussole. Un récit de l'agonie du découvreur de l'Amérique encastré dans la mer de sargasses par le Paraguayen Augusto Roa Bastos : 'Vieille de l'Amiral' ».

⁹⁵ Wagneur, Didi. 22 sept. 1994. «Avec Veille de l'Amiral, l'écrivain paraguayen signe son retour après presque vingt ans de silence».

O segundo romance de Roa Bastos, publicado pelas edições du Seuil, é *Fils d'homme* (*Hijo de hombre*). Traduzido por François Maspero, *Fils d'homme* é a única obra de Roa Bastos noticiada pelos três grandes jornais de circulação nacional franceses e pela revista semanal *Le Nouvel Observateur*. A Figura 7 mostra o artigo publicado na revista *Le nouvel Observateur* sobre a terceira tradução de *Hijo de hombre* na França:

NOUVEL OBSERVATEUR (LE), 02/11/1995

La terre entière, par Frédéric Vitoux **Attention, chef-d'œuvre !**

La nouvelle et admirable traduction de François Maspero nous rend « Fils d'homme », de l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, dans toute sa splendeur. Et si ce roman était l'un des plus grands livres de la littérature sud-américaine ?

Éternelle bizarrerie des modes, des engouements, des succès fugitifs et des dégoûts durables ! Il y eut par exemple « Cent Ans de solitude », ce chef-d'œuvre qui allait suffire à la renommée mondiale de Gabriel García Márquez. Et, duh, qui soupçonnerait la seconde injustice ? Mais pour bénéficier d'un tel sort, on aurait pu envisager aussi bien « Fils d'homme », que l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos publia à Buenos Aires en 1960 avant de le récrire quelques années plus tard. Et pourquoi ? Non seulement parce que ce roman est l'un des plus grands de la littérature sud-américaine, cela va de soi. Mais parce qu'il témoigne aussi d'une vitalité foisonnante et atroce, parce que s'y transforment les personnages, les aventures, la légende, l'épopée, l'Histoire, une forme de truculence et de fatalité, l'incroyable ferveur qui anime chacun de ses personnages et l'oppression immémoriale d'un peuple, en l'occurrence les habitants de deux pauvres villages du Paraguay, Itapet et Supakai, à travers un siècle de soulèvements, de répressions et de misère, depuis la dictature de Gaspar Francia dans la première moitié du XIX^e siècle jusqu'à la guerre du Chaco, cette touchante ébauche qui opposa le Paraguay et la Bolivie dans les années 1932-1935. Parce que, pour faire bref, ce livre possède une vertu rare : celle de vous emporter, de vous étonner, de vous indigner, de vous éclairer, de vous rendre peut-être un peu plus intelligent et sensible – et bien-sûr, au fond, pour autre chose que pour cet épi-loge, ou cette antre ?

Finale : « Fils d'homme » aurait pu, aussi dit connaître la gloire phénoménale de « Cent Ans de solitude ». Mais voilà, le destin n'a pas joué. Il est vrai que Roa Bastos a souffert pour sa part d'un handicap rédhibitoire : il a été presque toute sa vie un émigré. Éloigné de son enfance, de son pays, de sa langue. Un exilé, c'est-à-dire un être-pour-compter. Qui allait se battre pour lui assurer la juste reconnaissance de son talent, voire de son génie ? Les Argentins, quand il dut quitter son pays, ou il était le plus grand journal indépendant avant le coup d'État de 1947, pour survivre à Buenos Aires avec des moyens de fortune. (Roa Bastos, pour mémoire, est né à Asunción en 1917.) Les Fran-

çais, quand il abandonna cette fois l'Argentine en 1976, à la suite du coup d'État militaire, et émigra à l'université de Toulouse-le Mirail ? La première traduction de « Fils d'homme », chez Belfond en 1982, n'était pas, bien sûr, un modèle de rigueur et de fidélité. Non, Roa Bastos l'écrit, le masculin, était condamné à rester un auteur pour happy few. Les lecteurs de « Moi, le Surprenant », cette rupestre « confession » du dictateur Francia, où le mythe et l'Histoire se concen-

lissent, quand il abandonna cette fois l'Argentine en 1976, à la suite du coup d'État militaire, et émigra à l'université de Toulouse-le Mirail ? La première traduction de « Fils d'homme », chez Belfond en 1982, n'était pas, bien sûr, un modèle de rigueur et de fidélité. Non, Roa Bastos l'écrit, le masculin, était condamné à rester un auteur pour happy few. Les lecteurs de « Moi, le Surprenant », cette rupestre « confession » du dictateur Francia, où le mythe et l'Histoire se concen-

lissent, quand il abandonna cette fois l'Argentine en 1976, à la suite du coup d'État militaire, et émigra à l'université de Toulouse-le Mirail ? La première traduction de « Fils d'homme », chez Belfond en 1982, n'était pas, bien sûr, un modèle de rigueur et de fidélité. Non, Roa Bastos l'écrit, le masculin, était condamné à rester un auteur pour happy few. Les lecteurs de « Moi, le Surprenant », cette rupestre « confession » du dictateur Francia, où le mythe et l'Histoire se concen-



Augusto Roa Bastos

d'échanger leurs réactions et leurs engagements, ne nous désorientent pas. Et le prix Cervantes reçu par l'écrivain en 1989 vient justement récompenser son œuvre. Mais attention, pas, hélas, à noter. La nouvelle et remarquable traduction de « Fils d'homme » par François Maspero va-elle modifier enfin chez nous la situation ? Je l'espère. Ah ! Il y a pour vous en conclusion.

Par facile, du reste, de traduire Roa Bastos. Son espagnol, il l'avait lui-même, est imprégné d'une langue vous-jacente, le guaraní, qui modèle

l'expression symbolique et l'autisme affectif du comparsa. « Le dossier musique de la littérature rendait l'œuvre familière, l'entraînait à notre sang. » Et un peu de cette « douce musique » imprégnée précédemment les pages de ce livre et fabricant du galateo, devenu l'heureux, se réfugia dans la forêt et devient comme un saut loir. Ou un jeune révolutionnaire échappé par mer avec son épouse et son bébé sous les bords du secteur de plantation-bague. Ou le narrateur réclame, qui, un jour d'alcoolisme, dénonçant payant qui préparait une invasion n'en finit pas de rassembler cette chronologie d'un siècle d'espoir et de barbarie. « Je pense-toutefois que de vivre en soi-même, je le sais. » Ou l'on croise encore prometteurs passionnaires, des mouchards sés au rang de commissaires politiques, des gares se transformant en castrats qui une locomotive bourrée de dynamite voler en éclats un corral d'ouvriers sautés. Ou un wagon projeté par le soufflé quelques centaines de mètres défilant suite peu à peu, poussé par son moteur on peut à l'abri d'une forêt. « Mais je le ferais pas d'immuenter les visions progressistes de ce livre.

En guami, par parler de sagesses, on pose le mot amodo, qui signifie instantané « sentir le temps ». Gustaf par la folie, al de de top de chagrin, de violence et de capotage, de nombreux personnages de Bastos cessent précisément de « sentir le temps ». Et voilà une drôle aussi pour l'écrivain bouclée à ce point la chronologie éperdue son roman en une sorte de peu temporel, ou à peu sage – la même. Pl qu'il nous parle, du fond de son désespoir Paraguay où la réalité ne cesse de défilé. Non, il ne saurait être question de tout pour lui de « sentir le temps ». Mais, en évoquant des générations successives, de répression, d'effort au contraire l'histoire de leurs révoltes leurs répressions et de leurs rêves sans ce décalage. De démentir en somme cette folle « éternité », comme si l'homme souffrait et lui était toujours et parait le seul qui soit finalement mortel. »

« Fils d'homme », par Augusto Roa Bastos, traduit de l'espagnol par François Maspero, Se 372 pages, 140 F.

FIGURA 6 - Artigo publicado na revista *Nouvel Observateur* (2/11/1995) sobre a edição da terceira versão francesa de *Hijo de hombre* traduzida por François Maspero (Edições du Seuil, 1995).

A revista semanal *Le Nouvel Observateur* publica em 2/11/1995, uma resenha de autoria de Frédéric Vitoux sobre a tradução de *Hijo de Hombre* feita por François Maspero, intitulada: “Atenção, obra-prima! A nova e admirável tradução de François Maspero nos traz *Hijo de Hombre* do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, em todo o seu

esplendor. E se este romance fosse um dos grandes livros da literatura sul-americana?”⁹⁶

O artigo compara o romance *Hijo de hombre* (1960) com *Cem Anos de Solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez, afirmando que o primeiro romance de Roa Bastos nunca recebeu o devido reconhecimento da crítica. Segundo o autor, uma das razões para isto é o fato de Roa Bastos ter sido, durante boa parte de sua vida, um cidadão exilado.

Quem iria lutar para garantir o justo reconhecimento de seu talento, de seu gênio? Os argentinos, quando ele teve que abandonar seu país, onde ele dirigia o maior jornal independente antes do golpe de Estado de 1947, para sobreviver em Buenos Aires com empregos improvisados? Os franceses, quando dessa vez ele abandona a Argentina em 1976, depois do golpe de Estado militar, leciona na Universidade de Toulouse-le-Mirail? (VITROUX, 1995, s.p.).⁹⁷

A resenha sugere que a inclusão da tradução do primeiro romance de Roa Bastos, pela Editora du Seuil, busca reparar o reconhecimento que o romance não obteve no momento de sua publicação, pelas condições de vida do escritor exilado. As informações biográficas sobre o autor ressaltam o fato de ele ter participado da Guerra do Chaco: “Roa Bastos participou dessa guerra quando tinha apenas 13 anos de idade.”⁹⁸ O acréscimo da informação: “o autor é um intermediário entre seu povo e o resto do mundo”⁹⁹, enfatiza o valor de testemunho do romance.

O artigo não menciona a primeira publicação de *Le Feu et la Lèpre* feita pela coleção da Gallimard em 1968, e afirma que a tradução de Iris Gimenez foi a primeira publicada na França, comentando que não “era um modelo de rigor e fidelidade”. Ao final do artigo, o autor elogia

⁹⁶ «Attention, chef-d’oeuvre! La nouvelle et admirable traduction de François Maspero nous rend « Fils d’homme » de l’écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, dans toute sa splendeur. Et si ce roman était l’un des plus grands livres de la littérature sud-américaine? »

⁹⁷ Qui allait se battre pour lui assurer la juste reconnaissance de son talent, voire de son génie? Les Argentins, quand il dut quitter son pays, où il dirigeait le plus grand journal indépendant avant le coup d’État de 1947, pour survivre à Buenos Aires avec des métiers de fortune [...] Les Français, quand il abandonna cette fois l’Argentine en 1976, à la suite du coup d’État militaire, et enseigna à l’université de Toulouse-le-Mirail? (VITROUX, 1995, s.p.).

⁹⁸ «Roa Bastos a fait cette guerre- là alors qu’il n’avait que 13 ans».

⁹⁹ «Roa bastos un intermédiaire entre son peuple et le reste du monde».

a “remarcável” tradução de, fazendo um apelo ao leitor comum, motivando a leitura do romance. “Ah, se eu pudesse convencê-los”¹⁰⁰...

Resenha publicada no jornal *Le Monde*, em 27 de outubro de 1995: “Roa Bastos em majestade. Uma nova tradução de *Filho do Homem* permite finalmente apreciar todas as nuances do melhor romance do paraguaio”¹⁰¹. Inicia com um histórico sobre a história do Paraguai, repetindo o esquema das resenhas anteriores. Em meio às informações sobre a história, o resenhador inclui a informação de que o autor participou do conflito no Chaco: “Augusto Roa Bastos, que participou do conflito do Chaco e assistiu ao retorno periódico dos massacres”¹⁰², informação que enfatiza a leitura do romance como testemunho. Na segunda parte, dedicada à análise do romance, o resenhador aborda o combate entre a oralidade guarani e o espanhol, característica fundamental da escritura do autor. Na parte final, o autor da resenha elogia a tradução de Maspero: “que seguiu palavra por palavra, frase por frase, os meandros das influências linguísticas”¹⁰³. As informações sobre a linguagem funcionam como argumento para elogiar a tradução de Maspero.

A resenha publicada no *Libération* (14 dez.1995): “A sorte de Gaspar. O fracasso, os horrores e os medos da guerra em que, nos anos 30, confrontam-se o Paraguai e a Bolívia. Por Augusto Roa Bastos, assombrado por suas lembranças de infância”¹⁰⁴; contém a mesma estrutura das resenhas anteriores, apresentando informações sobre o contexto histórico e a participação do autor na Guerra do Chaco: “Roa Bastos participou dessa guerra quando tinha apenas treze anos”¹⁰⁵, e a linguagem empregada pelo autor do romance “que escreve em espanhol, mas igualmente em guarani”. A resenha inclui a informação de que o autor vive na França desde 1976 e que a condição de exilado possibilitou-lhe o desvendamento do “mistério das origens”. À diferença das resenhas anteriores, a do *Libération* não cita o nome do tradutor.

¹⁰⁰ « Ah! Si je pouvais vous en convaincre ».

¹⁰¹ « Roa Bastos em majesté. Une nouvelle traduction de *Fils d'homme* permet enfin d'apprécier toutes les nuances du meillur roman du Paraguayen ».

¹⁰² « Augusto Roa Bastos, qui participa à l'absurde conflit du Chaco et assista au retour périodique des massacres ».

¹⁰³ « Maspero a suivi, mot par mot, phrase par phrase, les méandres des influences linguistiques ».

¹⁰⁴ La Fortune de Gaspar. Les fracas, les horreurs et les peurs de la guerre qui, dans les années 30, vit s'affronter le Paraguay et la Bolivie. Par Augusto Roa Bastos hanté par ses souvenirs d'enfance”.

¹⁰⁵ “Roa Bastos a fait cette guerre là alors qu'il n'y a vait que treize ans.”

O jornal *Le Figaro* é o último veículo de comunicação diária a noticiar a publicação do romance de Roa Bastos (4 jan. 1996). Na seção “*Le livre de la Semaine*”, de autoria de Claude Michel Cluny, uma matéria intitulada “Augusto Roa Bastos, o crepúsculo dos homens. Complexo, mas jamais artificial, este hino selvagem aos sacrifícios de uma história que foi atroz evita as distorções do barroquismo”¹⁰⁶. A sinopse apresenta informações sobre a história do Paraguai e sobre o fato de o escritor ter vivido na França, comentando a publicação do romance em 1960 e a primeira publicação na França em 1982, sem mencionar o nome dos tradutores das duas versões, nem as características da linguagem do autor. O fechamento do texto enfatiza o valor de testemunho da obra: “Nós somos levados para onde poderíamos estar.”

A partir da leitura das resenhas sobre a publicação da terceira versão de *Hijo de hombre* na França (1995), busca-se delinear uma leitura da imagem do escritor e de sua obra feita para o leitor francês comum.

A inclusão das informações históricas que figuram em todos os textos do jornal aponta para a necessidade de contextualização da obra literária. Nesse sentido, a contextualização histórica pode contribuir para a melhor compreensão do texto pelo leitor comum, o qual, muitas vezes, não conhece as informações sobre o contexto cultural em que a obra traduzida se insere.

A inclusão das referências biográficas e a ênfase na informação de que o autor participou da Guerra do Chaco assinalam que a leitura do romance de Roa Bastos vai ao encontro do horizonte de expectativas do leitor francês, tal como propunha Bastide em 1958. A leitura da obra literária contribui para a compreensão das características de um povo, de uma cultura. Por meio da leitura de *Hijo de hombre*, pode compreender-se a história da sociedade paraguaia. A relação entre a informação biográfica, o fato de Roa Bastos ter participado da Guerra do Chaco, e o enredo do romance reforçam o argumento anterior de que se pode compreender melhor a cultura de um país pela leitura da obra de uma testemunha ocular dos eventos narrados no romance.

¹⁰⁶ «Augusto Roa Bastos: le crépuscule des hommes. Complexe mais jamais artificiel, cet hymne sauvage aux sacrifiés d'une histoire qui fut atroce a évité les distorsions du baroque. Por Augusto Roa Bastos, assombrado por seus fantasmas da infância.»

LITTÉRATURES

Roa Bastos en majesté

Une nouvelle traduction de « Fils d'homme » permet enfin d'apprécier toutes les nuances du meilleur roman du Paraguayen

FILS D'HOMME
(Hijo de hombre)
d'Augusto Roa Bastos.
Traduit de l'espagnol (Paraguay)
par François Maspéro,
Seuil, 370 p., 140 F.

Le Paraguay est une île entourée de terres dans le chœur du sud de l'Amérique. Il est habité d'indiens Guaranis, qui vivent dans des villages misérables et sont imprégnés de l'odeur sauvage de la liberté et de la vie. Les Espagnols laisseraient cette contrée tumultueuse à la Compagnie de Jésus, qui, pendant un siècle et demi, y appliqua ses doctrines socio-théologiques. Entre 1865 et 1870, le pays sera entraîné par la Compagnie de Jésus, qui, pendant un siècle et demi, y appliqua ses doctrines socio-théologiques. Entre 1865 et 1870, le pays sera entraîné par la Compagnie de Jésus, qui, pendant un siècle et demi, y appliqua ses doctrines socio-théologiques. Entre 1865 et 1870, le pays sera entraîné par la Compagnie de Jésus, qui, pendant un siècle et demi, y appliqua ses doctrines socio-théologiques.

Faut-il d'un chroniqueur, le Paraguay risquait de perdre la mémoire de son histoire tourmentée. Augusto Roa Bastos, qui participa à l'absurde conflit du Chaco et assista au retour périodique des massacres, sera celui-là. Certainement influencé par les conteurs paysans, il sentit le besoin d'exprimer avec leurs paroles ce monde violent, grotesque, baroque. Non content d'avoir énuméré les événements historiques et les mythes de son peuple, il entreprit d'en faire la relation, sans prétendre dicter la vérité des choses. *Fils d'homme*, qu'on réédite

heureusement aujourd'hui dans une nouvelle traduction, est exemplaire de cette manière. Il contient plusieurs histoires – à moins que ce ne soit la même qui, comme toujours, se répète en faits contradictoires – reliées entre elles par l'image omniprésente de l'homme crucifié, symbolisé par ce Christ façonné par un lépreux qui domine la bourgade d'Itapé, où s'ouvre le récit.

FUIITE PÉRPÉTUELLE

Sur fond de guerre, de dictature, d'exode, les survivants y passent en fuite perpétuelle, à la recherche peut-être de ce que les Jésuites avaient baptisé « le royaume de Dieu sur la terre ». Le livre fourmille de visions d'une sombre beauté. Un train, las de ferraille rouillée et de bois pourri, quitte les rails. Tiré par des bœufs, il poursuit un voyage sans but, sans destination – du moins raisonnable –, avançant, du fait de l'obstination d'un homme, sur plaines et montagnes jusqu'à se bétirir dans la jungle. Plus loin, apparaît une vision, véritable enfer terrestre dont on ne sort jamais : « Tout ce qui avait refusé à s'échapper de Takuru-Puku, c'étaient les vers d'une plainte enlaidie par les guitares paysannes, qui racontaient les peines du mensu enterré vivant dans les catacombes de la plantation ». La chanson bilingue et anonyme parlait de ces hommes qui travaillaient sous le fouet tous les jours de l'année et ne se reposaient que le vendredi saint – comme si, ce jour-là, ils avaient droit, eux aussi, de descendre de leur croix, mais sans la glorieuse résurrection de l'Autre, car ces obscurs Chrétiens aux pieds nus mouraient pour de bon dans l'oubli.

Réduire ces histoires à la parabole de l'homme paraguayen sacrifié sur l'autel des guerres, de la misère, de l'ignorance, serait commettre la même erreur que de

ne voir dans *Moi le Suprême* (1), qu'un roman historique sur le dictateur qui transforma le Paraguay en une nation moderne. Toute l'œuvre de Roa Bastos se situe sur le plan de l'écriture et vise à casser sa surface cristallisée : c'est un combat entre le texte écrit et l'oralité, sa grande source. L'antagonisme entre l'oralité guaranie, langue des vaincus, et les mots écrits en espagnol, langue du conquérant – « Je maudis que celui des mots, qui obscurcit ce qu'il cherche à exprimer » – y est omniprésent. L'auteur surmonte ce désaccord par la relation qu'il entretient avec ces deux langues et avec son peuple, un rapport quasi charnel. Si évidente que soit la maîtrise de la forme, on perçoit toujours qu'il écrit avec son sang et ne se tient pas à l'écart de ceux qui vivent sous le même ciel que lui.

Mais bien plus que dans *Moi le Suprême* ou dans *Veille de l'Amiral* (2), où tant de jeux de mots, souvent gratuits, peuvent nous irriter, le castillan est ici savamment fracturé de l'indien, ce qui donne... des envolées métaphoriques, des cadences parfois singulières et toute une gamme d'inductions où se multiplient les nuances. Rien de cela n'apparaissait dans les deux traductions précédentes. François Maspéro a suivi, mot par mot, phrase par phrase, les méandres des influences linguistiques. Et l'on peut enfin lire en français, dans sa double nature, réelle et magique, le meilleur roman de Roa Bastos, un écrivain à l'écart des grands axes littéraires, qui vit pourtant – à raison – avec la tranquille assurance que son œuvre, devant laquelle il s'efface, pariera un jour pour son pays.

Ramon Chao

(1) Belfond, 1982 et Seuil, 1993 ; Livre de poche-Biblio, n° 3048.
(2) Seuil, 1994.

FIGURA 7 - Artigo publicado no jornal *Le Monde* sobre a terceira tradução francesa de *Hijo de hombre* (1995), feita por François Maspéro (du Seuil, 1995).

A versão de *Fils d'homme*, traduzida por François Maspéro e noticiada pelos quatro grandes veículos de comunicação semanal da imprensa francesa (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération* e a revista *Le Nouvel Observateur*), exemplifica a tentativa feita por editores de conquistar o leitor comum.

A edição de *Contrevie*, em 1996, terceiro romance robastiano editado pela Seuil, foi resenhada pelo jornal *Le Monde* com o título “A vida do avesso. Augusto Roa Bastos apanha o leitor na armadilha da escrita.”¹⁰⁷ O lançamento do romance *El Fiscal (Le Procureur)*, 1997) não foi noticiado pelos jornais de circulação nacional¹⁰⁸.

A consistência do projeto de edição das obras de Augusto Roa Bastos pelas edições du Seuil pode ser percebida, também, por meio da análise dos paratextos editoriais, tais como o formato dos livros, as orelhas, as capas e as notas dos tradutores. Segundo G. Genette, o paratexto editorial corresponde a:

(...) toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão da *edição*, isto é, ao fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado e proposto ao público (...) o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material” (GENETTE:2009, p.21).

Para iluminar os motivos que levaram as Edições du Seuil a incluir a publicação de uma terceira versão de *Hijo de hombre* no projeto de edição dos romances robastianos da fase posterior a *Yo el Supremo*, serão analisados os elementos paratextuais editoriais, tais como: a capa, as orelhas e a nota do tradutor.

Ressalta-se que o paratexto autoral da terceira versão francesa (Anexo H) é uma tradução em francês do paratexto autoral da segunda versão do romance em castelhano. Por este motivo, a análise do paratexto autoral da segunda versão de *Hijo de hombre* será realizada em capítulo posterior, dedicado às modificações introduzidas pelo autor no texto em castelhano. Ressalta-se que foge do escopo deste trabalho a análise das técnicas de tradução empregadas nas traduções das três versões francesas de *Hijo de Hombre*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ «La vie à rebours. Augusto Roa Bastos prend le lecteur au piège de l'écriture». *Le Monde*, 25/10/1996. Autor: Florence Noiville.

¹⁰⁸ Duas resenhas sobre a publicação do romance, uma na revista *Magazine Littéraire* (1/1998) e outra na revista *Les Inrockptibles* (1/1998).

¹⁰⁹ SUCHET, M. *Translating literary heterolinguism: Hijo de hombre's French variations*. Disponível em: http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/suchet.pdf. Acesso em: 20 jan. 2012.

2.2 PARATEXTUALIDADES EDITORIAIS EM *FILS D'HOMME*

A edição dos romances de Roa Bastos na França, na década de 1990, revela o empenho da editora com a edição dos romances. O cuidado da edição pode ser observado por meio da análise dos elementos paratextuais editoriais, os quais, segundo Genette (2009, p. 21), indicam: “a zona do peritexto que se encontra sob responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da *edição*”.

Os romances *Veille de l'Amiral* (1994), *Fils d'homme* (1995), *Contrevie* (1996) e *Le Procureur* (1997) possuem o mesmo formato (14 cm x 23 cm) e a mesma diagramação: o nome do autor centralizado no alto da página, uma gravura, o título do romance embaixo da gravura, os nomes do tradutor e da editora¹¹⁰. As capas dos romances, todas em formato 14 cm x 23 cm, apresentam *jackets*, mostrados nas Figuras 7 a 10; elas também revelam o cuidadoso empenho da editora com a edição da obra de Roa Bastos. As imagens introduzidas nos *jackets* são reproduções de imagens de artistas consagrados que fazem referência ao enredo dos romances.

¹¹⁰ O formato da edição de 1982 é o mesmo da de 1995 (14cm x 23cm). As gravuras incluídas pelas edições du Seuil estão em capas soltas.

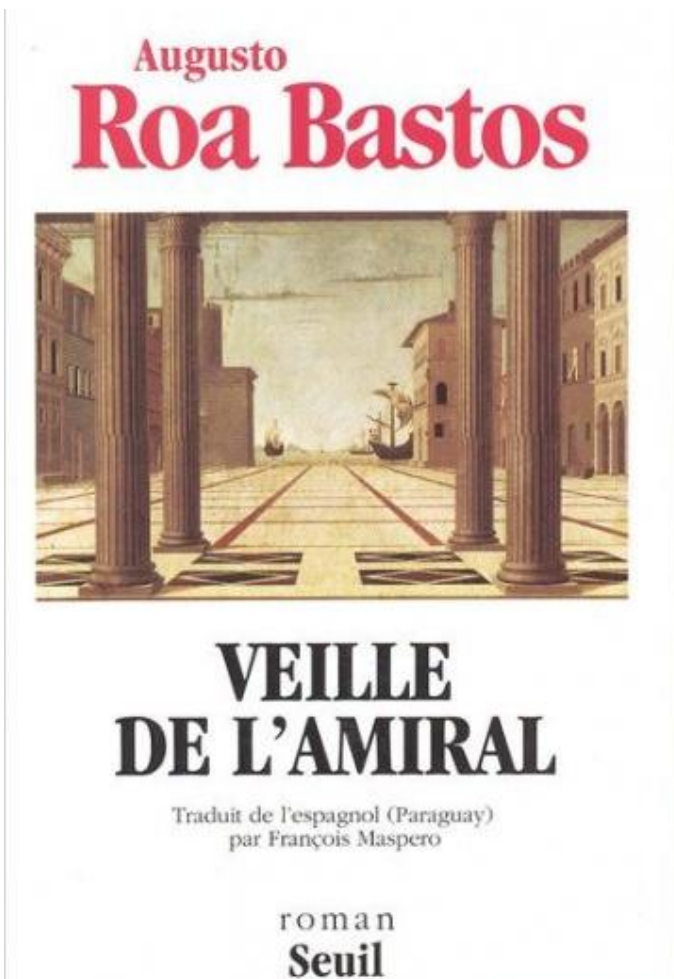


FIGURA 8 - Capa de *Veille de l'Amiral* (1994), Francesco di Giorgio Martini, *Perspective Architecturale*. Musée de Berlin. Foto de Jörg Anders (s/d).

A imagem escolhida para a capa de *Vigília de Almirante*, do artista renascentista Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), introduz o tema central de *Vigília del Almirante*. As colunas clássicas em primeiro plano e as caravelas ao fundo não deixam dúvidas: trata-se da viagem de Colombo.

As capas de *Fils d'homme* (Figura 8) e de *Contravida* (Figura 9) apresentam pinturas do artista uruguaio José Gamarra (1934- ?).

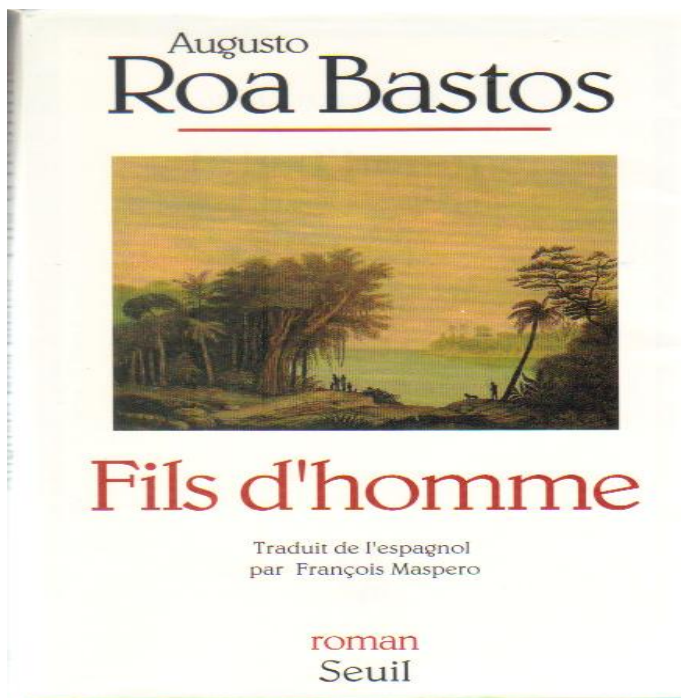


FIGURA 9 - *Reconquista va...*1991. Collection Maldonado, Caracas. Galerie Albert Loeb. Foto: Jean Louis Losi.

A ilustração escolhida para a capa de *Fils d'homme* representa a floresta tropical, fazendo alusão ao período de colonização da América Latina. Para Capatti (s/d):

En Gamarra, el paisaje descubre un abanico de períodos históricos. Para él, la selva revela diversas influencias culturales, así como el choque de las civilizaciones. Aparecen pequeños personajes, como por encanto, dentro una maraña de lianas y hojas en medio de grandes árboles frondosos. Personajes-testigo de épocas pasadas, pero también de una historia que aún está signada por la barbarie: muchas han sido las colonizaciones que ha debido sufrir América Latina. (CAPATTI, s/d.).

O tema da narrativa robastiana é sugerido pela inclusão da imagem de Gamarra. A história dos países latino-americanos, e a do Paraguai em particular, são marcadas pela barbárie, pela crucificação do homem pelo homem. A imagem incluída em *Contrevie* (1996) também é de autoria do pintor uruguaio. Nela, o confronto dos períodos históricos é mais explícito pela inclusão de comboio militar que atravessa a floresta na pintura em toda a sua extensão, sugerindo que a compreensão da história latino-americana está atravessada pelo poder, pela dominação. Nessa perspectiva, o cavalo branco, assim como a narrativa robastiana, busca enfrentar a opressão.

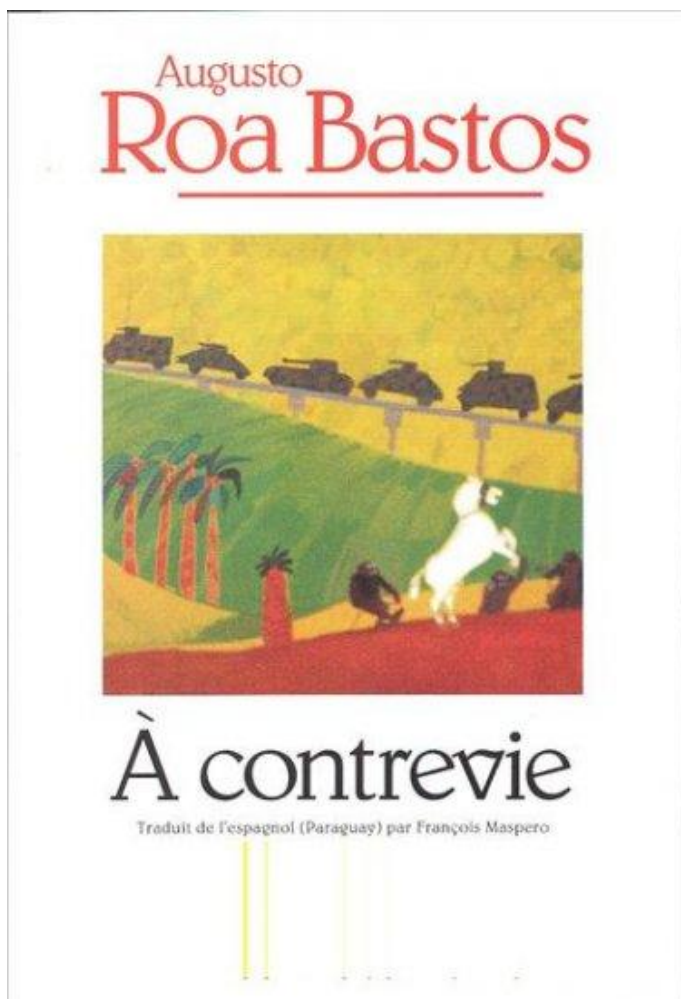


FIGURA 10 - Capa de *Contrevie* (1996), José Gamarra. Paysage (détail), 1974-1975. Collection privée. Droits réservés.

Além das capas, o projeto da Editora Seuil apresenta nas orelhas dos romances¹¹¹ de Roa Bastos uma foto do autor com informações biográficas idênticas:

¹¹¹ Ver Figura 10. Orelhas dos romances de Roa Bastos editados pela Editora du Seuil.

Augusto Roa Bastos nasce em Assunção, Paraguai, em 1917. Aos treze anos, participa da guerra do Chaco contra a Bolívia. Depois dirige o maior jornal independente de seu país. O golpe de militar de 1947 obriga-o a se exilar. Ele passa trinta anos na Argentina onde, para sobreviver, exerce várias ocupações. *Filho do homem* aparece em 1960 e *Eu o Supremo* em 1974. Em 1976, logo após o golpe militar argentino, ele exila-se na França e leciona na Universidade de Toulouse-le Mirail, na qual recebe o título de doutor *honoris causa*. Ele faz parte hoje dos grandes escritores da segunda metade desse século, e sua obra, que traz uma renovação da linguagem literária, é uma reflexão raramente comparável sobre a história da América Latina. Augusto Roa Bastos recebeu o prêmio Cervantes em 1989, a mais alta distinção das letras hispanoamericanas.



FIGURA 11 - Orelha dos romances editados pela Editora Seuil entre 1993 e 1997.

O paratexto editorial da terceira versão francesa de *Hijo de hombre* apresenta um paratexto editorial que enfatiza o trabalho do tradutor, mencionando a tradução de 1982. Nele pode-se ler: “Uma edição francesa dessa obra foi publicada pelas Edições Belfond em 1982, em uma tradução de Iris Gimenez. A presente edição oferece uma tradução *inteiramente nova* por François Maspéro”¹¹². Apesar de a

¹¹² «Une édition française de cet ouvrage est paru aux Editions Belfond en 1982, dans une traduction d'Iris Gimenez. La présente édition offre une traduction entièrement nouvelle par François Maspéro». Paratexto editorial *Fils d'homme*, 1995, p. 6.

observação referendar a qualidade da nova tradução, cabe refletir sobre os motivos que levaram à inclusão da tradução de *Hijo de hombre* no projeto editorial da Seuil, uma vez que na segunda versão do romance, feita por Iris Gimenez em 1982, a tradutora afirma que a tradução havia sido feita com a colaboração do autor.

Nessa perspectiva, mais do que resolver um problema de tradução, a inclusão da terceira versão de *Hijo de hombre* no projeto editorial da Editora Seuil sugere a tentativa feita por editores e pela crítica jornalística de reparar as dificuldades anteriores de divulgação do romance.

A maioria dos elementos paratextuais autorais na versão de Maspero é idêntica à da segunda versão do romance feita por Iris Gimenez. Em primeiro lugar, a dedicatória; em segundo, a nota do autor, e as epígrafes do Novo Testamento e do Hino dos Mortos, dos guaranis. A única diferença em relação ao texto da segunda versão é a inclusão de uma *Nota do tradutor*, no final do livro, antes do índice. A nota apresenta um texto curto de apenas seis parágrafos e traz informações sobre os acontecimentos mais importantes da História do Paraguai:

MASPERO, F. Nota do tradutor. *Fils d'homme*. Ed. du Seuil, 1995 pp. 369-370. (ver Anexo I).

Situado sobre o rio de mesmo nome, o Paraguai se divide em duas regiões distintas: a oeste, o Chaco, planície imensa e praticamente inabitada; a leste, a região do Paraná, composta de pequenas cadeias de montanhas, onde se concentra a população. A capital, Assunção, é um grande porto fluvial.

Habitado originalmente pelos guaranis, o Paraguai foi explorado e colonizado ao longo do século XVI, fazendo parte, sucessivamente, do reino do Peru e depois do vice-reino do Rio da Prata. No século XVII, os jesuítas lá instauraram seu poder, com suas missões e “reduções”, comunidades indígenas organizadas em verdadeiras pequenas repúblicas teocráticas sob autoridade jesuítica. Atraindo a hostilidade dos outros colonizadores e da Coroa da Espanha, eles foram expulsos do Paraguai em 1777. Em 1811, seguindo o movimento do resto do continente, a burguesia creola de Assunção proclamou a

Independência, tanto em face da metrópole como em relação a Buenos Aires, seu poderoso vizinho. O início da República do Paraguai foi marcado pela ditadura de Gaspar Francia – personagem central do romance de Augusto Roa Bastos: Eu, o Supremo –que durou aproximadamente trinta anos (1813-1840). Ele foi qualificado de “jacobino”, ou mesmo de “Robespierre da América do Sul”. Esta ditadura de ferro isolou o país, mas dotou-o de uma sólida independência econômica, de ensino obrigatório, e o manteve à parte das guerras nas quais se confrontavam os outros Estados da região. O médico e naturalista francês Aimé Bonpland, que compartilhava das peregrinações americanas de Alexandre Humboldt, foi vítima da desconfiança obsessiva de Francia; este interdita-o de continuar a viagem e obriga-o a permanecer no Paraguai; Bonpland jamais retornou à França.

O sucessor de Francia, Carlos López, continuou sua obra. Seu filho, Francisco Solano López, que tomou seu lugar em 1862, lançou-se, por outro lado, numa política de expansão: a “Guerra Grande”, contra os três vizinhos, Argentina, Brasil e Uruguai (“A tríplice Aliança”), que durou de 1865 a 1870 e terminou, depois da batalha final em Cerro Corá, na exterminação de três quartos da população paraguaia. O país devastado se reconstruía com base na criação e na exploração das riquezas naturais, quais sejam, o mate, as madeiras tropicais e o quebracho, árvore da qual se extrai o tanino, com uma importante imigração europeia, notadamente alemã e russa. Foi um período próspero para os proprietários divididos entre liberais (colorados) e conservadores (azuis), mas no qual sucederam-se várias revoltas camponesas pela posse de terra.

O fim da Guerra do Chaco foi seguido por uma etapa de reformas, notadamente, a distribuição de terras aos antigos combatentes: é o momento em que o livro termina e quando se vê, em Itapé, que o “chefe político” nomeado pelo governo substitui o prefeito eleito. Este período encerra-se em 1940 por um golpe de Estado dos

“colorados”, que instaura a ditadura de Morinigo, logo seguida pela de Stroessner, uma das mais longas da América Latina, que terminou apenas em 1989.

F.M.

O texto do tradutor François Maspero é inteiramente dedicado ao relato dos eventos da história paraguaia, abordando desde a colonização jesuítica, a independência e a proclamação da República por Francia, a Guerra da Tríplice Aliança, a Guerra do Chaco, até o início da ditadura de Morinigo. E somente no último parágrafo é que o autor relaciona um dos eventos inventariados, a Guerra do Chaco, com o final do romance. Nele, o tradutor comenta ainda o fim do período ditatorial de Stroessner, em 1989.

O reconhecimento da importância da obra de Roa Bastos no contexto da literatura hispano-americana fica implícito pelo não dito, pelo silêncio do tradutor a respeito deste assunto. Depois do recebimento do prêmio Cervantes em 1989, não há mais a necessidade de se afirmar a importância da obra de Roa Bastos no contexto da literatura latino-americana, como o fez a tradutora da segunda versão em 1982.

A publicação e edição da obra roabastiana nos anos 1990 possui o respaldo do maior prêmio literário dedicado a autores de língua espanhola, o prêmio Cervantes. Em 1982, ocasião em que ocorreu a publicação da segunda versão do romance na França, a tradutora compara a obra do escritor paraguaio com a de outros autores hispano-americanos conhecidos, como se pode ler:

Com este romance Augusto Roa Bastos figura entre aqueles que inauguram a nova literatura latino-americana, como Borges, Onetti, Rulfo, Arguedas, dez anos antes do famoso “boom”.¹¹³

As informações sobre o contexto histórico do Paraguai, fornecidas pelo tradutor na edição de 1995, sinalizam a importância dada ao texto literário como fonte de conhecimento histórico, indo ao encontro do horizonte de expectativas do leitor francês.

¹¹³ GIMENEZ, I. *Note de la traductrice*. In: *Fils d'homme*. Ed. Belfond, 1982, pp. 19-21. « Par ce roman Augusto Roa Bastos figure parmi ceux qui inaugureront la nouvelle littérature hispano-américaine comme Borges, Onetti, Rulfo, Arguedas, dix ans avant le fameux « boom » ».

Por meio de um contato com a responsável pelas edições de romances latino-americanos da Editora du Seuil, senhora Annie Morvan, soube-se que a obra de Roa Bastos deixou de ser publicada na década de 1990 devido ao número muito baixo de vendas, em torno de mil exemplares. A partir de um e-mail¹¹⁴, a senhora Morvan assinala: “Como um grande número de grandes escritores latino-americanos dos anos sessenta e setenta, Roa Bastos é hoje um autor esquecido”¹¹⁵.

O comentário da representante das Edições du Seuil ilustra a questão, envolvendo o papel das grandes editoras em relação à publicação de autores cujas vendas são baixas: o que vale é a rentabilidade, podendo ser comparado ao contexto editorial brasileiro das décadas de 1980 e 1990.

O fim do regime ditatorial e o crescimento do mercado editorial brasileiro faz proliferar a publicação de *best-sellers*, repetindo o descaso histórico pela literatura publicada nos países vizinhos. Algumas ações isoladas procuram promover as relações culturais entre a América hispânica e a América lusitana como, por exemplo, a instituição do Memorial da América Latina em 1988. Em 1989, Roa Bastos recebe o prêmio literário instituído pelo Memorial por *Yo el Supremo*.

No início deste século, é ainda da academia francesa a responsabilidade pela divulgação e valorização da obra de Roa Bastos. Exemplificando, ressalta-se que a obra do autor foi selecionada pelo órgão vinculado ao Ministério da Educação Nacional para tema do concurso de *Agrégation*¹¹⁶, de espanhol. No âmbito do concurso de 2011-2012, incluía em seu conteúdo programático a leitura dos contos de Roa Bastos (*Cuentos Completos*), além de *O Túnel*, de Ernesto Sábato, e *Los Vivos y los Muertos*, de Edmundo Paz Soldán.

Apesar do incentivo da Academia para a leitura da obra e da publicação de *Métaphorismes* (2008)¹¹⁷, obra que “tuvo su origen en el estudio filológico de una estudiante de literatura hispano-americana de la Universidad de Toulouse-le-Mirail” (ROA BASTOS, 1996, p. 9), a maioria dos exemplares da obra robastiana disponível nas prateleiras das livrarias parisienses é em espanhol as edições em francês estão esgotadas, excluindo a leitura da obra robastiana para o leitor comum.

¹¹⁴ Ver Anexo G.

¹¹⁵ « Comme un grand nombre de grands écrivains latino-américains des années soixante et soixante dix, Roa Bastos est aujourd'hui un auteur oublié » (MORVAN, A., 2012).

¹¹⁶ Concurso anual que permite o ingresso ao professor no sistema de ensino público.

¹¹⁷ ROA BASTOS, A. *Métaphorismes*. Trad. Eric Courthès. L'Harmattan, 2008.

CAPÍTULO III

3 A REESCRITURA DE *HIJO DE HOMBRE*

A reescritura do romance *Hijo de Hombre*, publicado na França em 1982, pode ser incluída no contexto de enunciação teórica iniciado durante os primeiros anos do exílio francês. Como visto no capítulo anterior, a produção de ensaios autorreferenciais origina-se a partir dos vínculos que o escritor estabelece na Academia. Ao sugerir indicações para a análise de sua obra, o autor/escritor retribui a hospitalidade proporcionada pelo meio acadêmico que o acolhe.

3.1 A SEGUNDA VERSÃO DE *HIJO DE HOMBRE*

O gesto autocrítico, como resposta ao acolhimento acadêmico, autoriza a instituição de um projeto estético que se materializa por meio da reescritura, mais precisamente, na instância paratextual. Na ficção, o espaço marginal é o lugar que acolhe a enunciação teórica. É no espaço marginal, nos paratextos autorais da segunda versão de *Hijo de hombre* (1982) que o escritor apresenta pela primeira vez seu projeto estético, a *poética das variações* ao leitor comum.

3.2 OS PRÓLOGOS AUTORAIS DE *HIJO DE HOMBRE*

A segunda versão de *Hijo de hombre* foi publicada na França em 1982. Ocorreu antes da publicação do texto em castelhano-guarani, e apresenta informações que fazem referência ao contexto de enunciação teórica.

O paratexto autoral (Préface de l'auteur) que figura na segunda versão de *Hijo de hombre*¹¹⁸ é bem mais longo na versão francesa (dezoito parágrafos) do que na versão em castelhano (nove parágrafos). Neste sentido, cabe analisar as informações presentes no texto em francês, que não constam no texto em castelhano, com o objetivo de considerar a problemática inscrita no paratexto autoral: o encontro entre o autor, o texto e seu público. Como o autor se apresenta e estabelece uma visão de seu leitor?

Alguns dados teóricos da estética da recepção contribuem para a elaboração dessa problemática, uma vez que de acordo com Starobinski

¹¹⁸ ROA BASTOS, A. Préface de l'auteur. In: *Fils d'homme*. Trad. Iris Gimenez. Belfond, 1982, pp. 13-17. Ver ANEXO I.

(1976), no prefácio à edição francesa do livro de Jauss¹¹⁹, no centro da estética da Recepção está “*la fonction communicative de l’art*”, que conjuga a qualidade estética do texto literário com a presença do leitor e o efeito que a leitura pode causar.

Nesse sentido, o discurso paratextual autoral que precede o texto literário pode ser considerado como uma forma de comunicação que contribui para a constituição do sentido do texto.

As informações incluídas no prefácio autoral da segunda versão em francês de *Hijo de hombre* procuram auxiliar o leitor francês à leitura do texto. Três dos dezoito parágrafos que compõem o prefácio dizem respeito ao contexto histórico do Paraguai, como se pode ler abaixo:

§ 2- Depois de ter sido a nação mais avançada da América do Sul, na metade do século XIX, o Paraguai foi devastado, a ferro e fogo entre 1865 e 1870 pela Guerra da Tríplice Aliança, que exterminou dois terços de sua população e despojou-o de mais da metade de seu território. Esta foi a primeira guerra neocolonialista que, depois daquelas da Independência e do vazio deixado pela colônia espanhola, explodiu sobre o continente latino-americano como resultado da coalizão dos interesses do império britânico, do império do Brasil e da oligarquia de Buenos Aires, centro de hegemonia e de opressão para o resto das províncias argentinas.

§3- Mais tarde, a pressão dos monopólios de petróleo norte-americano e britânico desencadeou uma outra guerra internacional, entre o Paraguai e a Bolívia (1932-1935), que significou para os dois países 200.000 mortos, além da ruína de uma economia dependente de fatores de poder externos que provocou o conflito.

§4- Do ponto de vista de sua cultura, o Paraguai é o único país da América Latina totalmente bilíngue. A língua indígena, o guarani, é língua nacional e popular. Ao longo de mais de quatro séculos, esta

¹¹⁹ ISER, W. *L’Acte de lecture, théorie de l’effet esthétique*. Bruxelles: Mardaga, 1976.

situação marcou fortemente a formação do espanhol paraguaio. Em face do espanhol, língua oficial, formal – a língua dominante da escrita – o guarani, língua oral por excelência, permanece, contudo, a língua materna e matricial da cultura paraguaia, cultura tipicamente mestiça. Encravado no isolamento de sua mediterraneidade, de seu atraso econômico e sem nenhum apoio à imigração – ao contrário do que ocorreu em grande escala nos países vizinhos –, o Paraguai assistiu à sua situação étnica, cultural e social variar muito pouco em um século, permanecendo um país de estrutura agrária e campesina.

A inserção de três parágrafos sobre a história do Paraguai mostra que o autor retoma a tradição clássica para auxiliar o leitor a ler seu texto. As informações históricas auxiliam a compreensão do contexto sociocultural no qual a história se desenvolve. As informações sobre o contexto histórico, em que se desenvolve o enredo do romance, vão ao encontro do horizonte de expectativas do leitor francês, ao seu imaginário prévio, auxiliando-o a recuperar um repertório, a atualizar sua bagagem cultural para uma melhor compreensão do enredo.

Os parágrafos 8, 9, 10 e 11 contêm informações sobre o contexto de publicação da segunda versão do romance na França:

§ 8- Eu percebi esse fato, entretanto, quando conheci a primeira tradução francesa desse romance publicado em Paris em 1968, em uma versão e com um título que o desfigurava completamente sob todos os pontos de vista.

§9- As substanciais deficiências dessa primeira tradução impediram, felizmente, que o texto de *Filho do homem* chamasse a atenção dos leitores franceses. A mais apaixonada das curiosidades em relação à cor local ou à simples miragem do exótico, o leitor mais paciente e o mais disposto a receber os dons do desconhecido não poderiam ter suportado nem percebido o texto mutilado, desnaturado, incompreensível. Tarefa ainda mais difícil, evidentemente, para o leitor fielmente

interessado por um exemplo de literatura desconhecida de um país quase desconhecido.

§10- Portanto, no caso de *Filho do homem*, uma tradução infeliz pode, às vezes, prestar excelentes e imprevisíveis serviços. Em primeiro lugar, ao autor, ele próprio. Os erros e as limitações da primeira tradução francesa revelaram minhas próprias limitações e erros de autor.

§11- Eu havia, igualmente, mal «traduzido» o mundo secreto da realidade que se expressa em guarani: esse « texto » primeiro da oralidade, que é o fundamento do espanhol paraguaio como língua falada e como língua literária.

As informações contidas nos parágrafos transcritos acima, além de mostrar a preocupação do escritor em relação ao imaginário do leitor francês de um romance de um autor paraguaio (“um exemplo de literatura desconhecida de um país quase desconhecido”), informa ao leitor que o projeto de reescritura do romance está contextualizado na França. A partir da “infeliz” tradução francesa, o autor cunha o pilar de seu projeto estético, *a poética das variações*:

Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector a cada lectura. Si hay creación, ésta es su ética. También el autor – como lector-puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones. (ROA BASTOS, 1990, p.12)

As informações que se repetem no prefácio da edição francesa e na nota do autor da edição em castelhano dizem respeito à estética literária roabastiana: “a poética das variações”. É a margem paratextual que oferece, nos anos 80, o espaço para a autoenunciação teórica.

Carla Fernandes (2001)¹²⁰ assegura que a segunda versão de *Hijo de hombre* representa a concretização da enunciação teórica:

A segunda versão de *Hijo de hombre* concretiza as variações desse romance e corresponde ao momento de enunciação teórica dessa poética. Sua

¹²⁰ FERNANDES, Carla. *Écriture et Oralité*. Paris: L'Harmattan, 2001.

prática equivale a uma espécie de *mis en abyme* da teoria elaborada sobre o assunto. Os contos que sofreram variações são também aqueles que questionam os elementos essenciais tais como a escritura, a oralidade, os modos de representação do real. Em *Hijo de hombre*, a maioria das variações tem relação com a problemática escritura-oralidade. (FERNANDES, C. 2001, p.16).¹²¹

Analogamente, M. Ezquerro (1994)¹²² chama a atenção para a presença do paratexto autoral, inexistente na primeira versão, como texto que *explica a poética das variações*. Assim como C. Fernandes e M. Ezquerro, F. Moreno (1994)¹²³ concorda que:

(...) las enmiendas introducidas en el texto, así como las razones aducidas por Augusto Roa Bastos en la nota que precede la reelaboración, ilustran, a nuestro juicio y desde nuevas perspectivas, aspectos relevantes de la concepción y la producción literarias del escritor paraguayo y merecen una especial consideración en las nuevas lecturas que, sin lugar a dudas, seguirá suscitando esta novela. (F. Moreno, 1992, p. 152).

Nesse sentido, serão analisadas as alterações introduzidas pelo autor na segunda versão do romance *Hijo de hombre*, não só como sugerem Fernandes (2001), Ezquerro (1994) e Moreno (1992), como exercício robastiano da poética das variações, mas também como exercício de escritura que sinaliza a interferência do gesto conceitual na

¹²¹ La seconde version de *Hijo de hombre* concrétise les variations de ce roman et correspond au moment de l'énonciation *théorique de cette poétique*. Sa pratique équivaut à une sorte de mise en abyme de la théorie élaborée à son sujet. Les contes qu'ont subi des variations sont aussi ceux qui questionnent des éléments essentiels tels que l'écriture, l'oralité, les modes de représentation du réel. Dans *Hijo de hombre*, bien des variations ont un rapport avec la problématique écriture-oralité. (FERNANDES, 2001, p.16).

¹²² EZQUERRO, Milagros. Estructura y significación: Las Tres Versiones de *Hijo de Hombre*. In *Histoire et Imaginaire dans le Roman hispanoaméricain contemporain*. Cahiers su CRICCAL n. 12. 1994, pp. 81-89.

¹²³ MORENO, Fernando. *Para una nueva lectura de Hijo de hombre*. In: *En torno a Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos. CRLA Poitiers, 2ª. ed., 1992.

elaboração ficcional. Para Ostrow (2009),¹²⁴ trata-se de um processo de *des-fetichização*:

[...]la modificación de un libro ya publicado implica un gesto de *desfetichización* de la letra escrita, en la medida en que el autor decide mostrar el trabajo de escritura como un proceso de producción, donde el texto no constituye un producto terminado y cerrado sino, por el contrario, un signo cambiante, dinámico y abierto (OSTROW, 2009, p. 29).

O processo descrito por Ostrow relaciona-se ao gesto autorreflexivo iniciado pelo escritor a partir de sua chegada à França e do desenvolvimento das suas atividades acadêmicas. Ao enfatizar o saldo positivo da leitura do texto “mal” traduzido em francês como fato gerador para a autorreflexão teórica, o gesto autocrítico invade a ficção propiciando a revisão e a elaboração teórica de seu projeto estético.

A poética das variações, termo cunhado pelo autor como paradigma de estudo de sua própria obra, decorre da situação do escritor estrangeiro, docente universitário em situação intercultural, que acaba por apresentar respostas às indagações da crítica acadêmica.

3.3 AS MODIFICAÇÕES DE *HIJO DE HOMBRE*

Neste capítulo discutem-se as modificações introduzidas na segunda versão do romance *Hijo de hombre*, primeiro romance de Augusto Roa Bastos, publicado na Argentina pela Editorial Losada¹²⁵, pelo qual recebeu o Prêmio Internacional de Novela em 1960. Na entrega do prêmio, o autor fez a seguinte declaração:

(...) los escritores de hoy trabajan sin reservas mentales de ninguna clase, atacan de frente los temas y problemas de nuestro mundo contemporáneo. Tratan, por encima de todo, de ser veraces, de dar sus obras como actos de

¹²⁴ OSTROW, A. *Cuerpo, Oralidad y Escritura en Hijo de Hombre*, de Augusto Roa Bastos. In: Anclajes XV (julio, 2009), pp. 29-48.

¹²⁵ De acordo com SCHWARTZEIN, D., 2001, a Casa Editorial Losada, fundada em 1938 em Buenos Aires por exilados da guerra civil espanhola, converteu-se em centro de convivência de exilados e intelectuais argentinos residentes em Buenos Aires. SCHWARTZEIN, D., 2001.

afirmación; y cada uno contribuye con la nota profunda de vivencias colectivas e individuales, trazando el rasgo físico y espiritual característico de esta expresión deslumbrante que está amaneciendo en el viejo rostro del mundo en perenne metamorfosis. (ROA BASTOS, A. 1959, apud PICCINI, M., 1991, p.9).

O gesto de revisão e reescritura do primeiro romance inclui um ponto de vista que difere muito do depoimento supracitado. Conforme Ezquerro (1994):

La situación es muy diferente en 1982, cuando Roa da a luz las dos variaciones de *Hijo de hombre*: Paraguay lleva 28 años sufriendo la dictadura de Stroessner, y, en el mes de marzo, la policía paraguaya ha expulsado el escritor que hacía una breve estancia en su país, despojándolo oficialmente de su nacionalidad. Esta confirmación brutal de su expulsión de la patria, y el despojamiento simbólico de sus señas de identidad no pueden no haber influido sobre esta “ética y poética de las variaciones. (EZQUERRO, 1992, p.86).

Para Ezquerro (1994), as modificações introduzidas pelo autor na segunda versão de seu romance contribuem para diluir o valor de testemunho imbuído na primeira versão.

O Quadro 1 mostra a mudança mais evidente acrescentada na estrutura da segunda versão do romance com a introdução do capítulo IX, “Madera Quemada”.

QUADRO 1 – Comparativo dos capítulos de *Hijo de hombre*. Primeira versão (à esquerda) e segunda versão (à direita).

1.HIJO DE HOMBRE	1.HIJO DE HOMBRE
2.MADERA Y CARNE	2. MADERA Y CARNE
3. ESTACIONES	3.ESTACIONES
4.EXODO	4. EXODO
5.HOGAR	5.HOGAR
6.FIESTA	6.FIESTA
7.DESTINADOS	7.DESTINADOS
8. MISIÓN	8.MISIÓN
	9. MADERA QUEMADA
9.EX-COMBATIENTES	10. EX-COMBATIENTES

O acréscimo de um capítulo, antes do capítulo final, aumenta o número total de capítulos para dez, alterando a estrutura do romance. Esta modificação havia sido introduzida na versão francesa publicada em 1982. Embora a versão em castelhano apresente o acréscimo de uma epígrafe de Yeats: “Cuando retoco mis obras es a mi a quien retoco”, que não consta da segunda versão francesa¹²⁶. O acréscimo desse texto paratextual relaciona a reescritura do romance à atitude autorreflexiva, informação explicitada no prólogo francês de 1982. Como visto no capítulo anterior, a nota do autor do texto em castelhano não apresenta as informações sobre o contexto de reescritura do romance que constam na *Préface de l’auteur* da edição francesa.

Em seu valioso estudo sobre a tradição oral guarani como fonte da escritura robastiana, Fernandes (2001) analisa a tensão entre escritura e oralidade de Augusto Roa Bastos, revelando as estratégias narrativas empregadas pelo autor para integrar a oralidade à escritura. Para ela, a utilização do guarani em *Hijo de hombre* “torna-se um elemento estilístico e poético da obra robastiana. O primeiro elemento permanece presente, mas enriquecido pelo segundo” (FERNANDES, 2001, p.88)¹²⁷. No entender dessa autora (2001), a segunda versão de *Hijo de hombre*, mais precisamente a adição do capítulo *Madera quemada*, apresenta semelhanças em relação ao emprego do guarani em

¹²⁶ A epígrafe de W. B. Yeats está incluída na terceira versão francesa (1995). Porém, a posição que ocupa é diferente da posição do texto em espanhol. No texto francês a epígrafe está posicionada entre o título e o início da nota do autor. (ROA BASTOS, A. *Fils d’homme*, Ed. du Seuil, 1995, p. 9).

¹²⁷ D’abord simple témoignage de fidélité à la réalité paraguayenne, l’utilisation du guarani devient un élément stylistique et poétique de l’oeuvre robastienne. Le premier élément reste présent mais est enrichi par le second” (FERNANDES, 2001, p.88).

Yo el Supremo. O estudo minucioso de Carla Fernandes sobre a tensão entre escritura e oralidade, na qual é fundamentada a obra robastiana, compreende sua utilização poética:

Através das alusões diretas ao guarani, destinadas ou a descrevê-lo, ou a enfatizar que os personagens o empregam, interjeições, exclamações ou outras palavras isoladas, referindo-se a diferentes áreas; parece possível colocar nesse mesmo plano alguns diálogos nos quais aparece a língua popular dos personagens, um sistema de notas de referência, que possui o mérito de suprimir um léxico final; e a utilização poética do guarani tal como ela aparece em algumas passagens-chave do romance. (FERNANDES, 2001, p.90).¹²⁸

Para a autora, a estrutura do *Hijo de hombre* apresenta uma gênese própria:

A narração de *Hijo de hombre* é problemática. Não podemos esquecer que o romance foi inicialmente concebido como um conto. Sua estrutura parece carregar a marca dessa gênese particular. Estabelecemos geralmente uma divisão clara entre os capítulos pares e os ímpares, narrados em primeira pessoa por Miguel Vera e os capítulos pares acreditados a uma instância que se exprime em terceira pessoa. Esta categorização torna-se mais complexa pelo fato de que a perspectiva narrativa, dos capítulos pares como a dos ímpares, é alterada. O problema pode ser resolvido decidindo-se separar o estudo da narração da estrutura binária do romance. Deve-se, ao contrário, levar em conta o fato de Augusto Roa Bastos ter declarado que o romance comporta um desdobramento da “consciência narrativa”, que representa a “massa dos oprimidos”. Parece-

¹²⁸ à travers des allusions directes au guarani, destinées soit à le décrire, soit à souligner que les personnages le parlent; des interjections, exclamations ou autres mots isolés, renvoyant à des domaines divers; il semble possible de mettre sur le même plan quelques dialogues où apparaît le parler populaire des personnages; un système de renvois en bas de page, qui a le mérite de supprimer un lexique final; et l'utilisation poétique du guarani telle qu'elle apparaît dans certains passages clés du roman. (FERNANDES, C.2001, p.90).

nos que a diferença entre esses narradores vai situar-se no plano do oral e do escrito.

Todas elas representam o Paraguai. Miguel Vera assume o papel de testemunha e de porta-voz, na medida em que seu manuscrito permite ao personagem coletivo se expressar, enquanto as vozes que povoam o romance focalizam os problemas sociais, econômicos, políticos que o país deve confrontar. A narração coletiva revela a intra-história paraguaia, mas passa também de certa forma pelo rumor.

A oralidade da narração aqui pode ser facilmente separada dos problemas alocados pela escritura, simbolizados por Miguel Vera, um dos narradores. As vozes dos personagens do povo caracterizam uma oralidade sociológica, histórica ou intra-histórica, que agem como testemunho. (FERNANDES, C. 2001, p. 12)129.

Para fins de análise, podem-se relacionar as mudanças da versão “enteramente nova, sin dejar de ser la misma con respecto al original” (ROA BASTOS, 1979, p. 13), como define o autor no nota da versão em castelhano, dividindo-as em grupos: a) Supressões, e b) Reformulações e c) Inserções. O Quadro 2 mostra os trechos suprimidos e reformulados na segunda versão do romance:

¹²⁹ La narration de *Hijo de hombre* est problématique. Il ne faut pas oublier que le roman a été initialement conçu comme un conte. Sa structure semble porter la marque de cette genèse particulière. On établit généralement une division nette entre les chapitres impairs, racontés à la première personne par Miguel Vera et les chapitres pairs confiés à une instance qui s'exprime à la troisième personne. Cette catégorisation est rendue plus complexe par le fait que la perspective narrative, des chapitres pairs comme impairs, est changeante. Le problème peut être résolu en décidant de séparer l'étude de la narration de la structure binaire du roman. Il faut, par ailleurs, tenir compte du fait qu'Augusto Roa Bastos a déclaré que le roman comporte un dédoublement de la « conscience narrative » entre le personnage Miguel Vera, « fil conducteur de l'histoire », et le « personnage collectif », représentant la « masse des opprimés ». Il nous semble que la différence entre ces narrateurs va se situer sur le plan de l'oral et de l'écrit. Ils représentent tous le Paraguay. Miguel Vera assume le rôle de témoin et de porte-parole, dans la mesure où son manuscrit permet au personnage collectif de s'exprimer. Lorsque les voix qui traversent le roman sont identifiables, le personnage collectif se fait narrateur-collectif. Ces voix peuplent le roman et mettent l'accent sur les problèmes sociaux, économiques, politiques que le pays doit affronter. La narration collective révèle l'intrahistoire paraguayenne, mais passe aussi dans une certaine mesure par la rumeur.

L'oralité de la narration ici peut encore aisément se séparer des problèmes posés par l'écriture, symbolisés par Miguel Vera l'un des narrateurs. Les voix des personnages du peuple caractérisent une oralité d'ordre sociologique, historique ou intrahistorique, qui fait office de témoignage. (FERNANDES, 2001, p. 12).

QUADRO 2 – Supressões e reformulações na segunda versão de *Hijo de hombre*

Primeira versão	Segunda versão 1983
Capítulo I: Hijo de Hombre	Capítulo I: Hijo de Hombre
Se fue achicharrando en torno a ese recuerdo, más reciente sin duda que los otros, pero que los incluía a todos porque abarcaba un tiempo inmemorial, difuso y terrible como un sueño, p. 20.	Parte 2. Final da segunda parte.
“con solo el atadito de ropa sobre la cabeza”, p. 28.	Parte 5. Final da parte 5, último parágrafo.
Oirían la música como si en realidad brotara de la tierra salvaje y oscura donde fermentaban las inagotables transformaciones. A través de ella también les hablaría, sobre todo a Macario, la voz de inúmeros y anónimos martirizados, p. 29.	Parte 6. Supressão do antepenúltimo parágrafo.
La procesión de ese extraño descendimiento avanzaba por la picada, sin rumbo, sin hogar, sin destino, por la sola vasta patria de los desheredados y afligidos, p.34.	Parte 10. Supressão do 8º. Parágrafo.
Capítulo II Madera y Carne	Capítulo II Madera y Carne
Parte 6. Parte final 20º. Parágrafo: El telegrafista Atanasio Galván, con la barrita amarilla del Morse aviso al cuartel de Paraguarí, en poder de los gubernistas, lo que se tramaba, p. 59.	<p>Parte 6. Reformulada: supressão da parte ao lado e inserção de um parágrafo: o 21º. También por casualidad el telegrafista Itapeño Atanasio Galván estaba de paso en Sapukai. Con engaños alejó a su amigo y colega Cipriano Ovelar. Ocupó su puesto, sin que los revolucionarios se apercibieran, y alerta al cuartel de Paraguarí, en poder de los gubernistas, p. 64.</p> <p>Inserção: parágrafo 23º. Quedó el rumor de que en aquellos fusilamientos también fue ejecutado el telegrafista Cipriano Ovelar, el amigo de Atanásio Galván a quien este traicionó dos veces. Otro rumor lo daba como vivo, encerrado a perpetuidad en el asilo de locos de</p>

	Asunción. Y entre los rumores la imagen de Chepé Ovelar quedó posada para siempre en los hilos do telégrafo. A todo lo largo de la costa, entre Itapé y Sapukai, la gente llama todavía <i>chepé há eñoi</i> a la golondrina solitaria del verano, p. 65.
Capítulo III Estaciones	Capítulo III Estaciones
Parte 5: Dois parágrafos iniciais: primeiro e segundo parágrafos.	Parte 5-: primeiro e segundo parágrafos iniciais: 2 →1.
Capítulo IV Exodo	Capítulo IV Êxodo
Parte 7 mudança: 8º. par. El patrono legendário de la yerba y el dueño de ahora del yerbal se llamaban lo mismo, p. 110.	Parte 7. 8º. parágrafo. El patrono legendário de la yerba y el dueño del yerbal tenían el mismo nombre, p. 116.
Capítulo V Hogar	Capítulo V Hogar
Ocupa a posição central.	Sem modificações. Perde a posição de centro.
Capítulo VI Fiesta	Capítulo VI Fiesta
Parte 1. Penúltimo parágrafo: “Por momentos se escuchaban chocar risas y hasta el rumor de los largos sables al chocar contra los estrillos, p. 177.	Parte 1. Penúltimo parágrafo:” Por momentos se escuchaban chocar risas y hasta el rumor de los largos sables al chocar contra los estribos”, p. 181.
Parte 6:¿Quien sois vos?, p. 203.	Parte 6 p. 204 ¿Quien sos vos ?
Parte 8: «las vaharadas del polvo subían del piso de tierra lamiendo sus siluetas muy juntas, borroneando las caras barbudas o lampiñas y las caras impenetrables de las mujeres que se movían en brazos de los soldados <i>como si bailaran sin sueños con la muerte en algún sombrío campo de batalla</i> ” p. 213.	Parte 8: “supressão da parte: “las vaharadas del polvo subían del piso de tierra lamiendo sus siluetas muy juntas, borroneando las caras barbudas o lampiñas y las impenetrables de las mujeres que se movían en brazos de los soldados”, final da p. 213.
Capítulo VII Destinados	Capítulo VII Destinados
	11 Inserções
Capítulo VIII Misión	Capítulo VIII Misión
	Sem modificação
	Capítulo IX Madera Quemada
	Capítulo inserido
Capítulo IX Ex Combatientes	Capítulo X Ex Combatientes
Parte 1	= parte 1
Parte 2	= parte 2

Parte 3	= parte 3
Parte 4 História de Juana Rosa e Melitón Isasi	Suprimida
Parte 5 História de Felicita Goibirú e Melitón Isasi e história da tentativa de ida para a guerra de Juana Rosa, que é impedida por Melitón	Suprimida
Parte 6	= parte 4
Parte 7	= parte 5
Parte 8	= parte 6
Parte 9	= parte 7
Parte 10	= parte 8
Parte 11	= parte 9
Parte 12	= parte 10

Os trechos suprimidos no capítulo I dizem respeito à caracterização de Macario e de sua personificação como consciência coletiva paraguaia (“pero que los incluía a todos”, “A través de ella también les hablaría, sobre todo a Macario, la voz de inúmeros y anónimos martirizados). A supressão das cenas com as descrições de Macario e de seu funeral delimita o sentido do texto por meio dos pareceres valorativos emitido pelo narrador (“por la sola vasta pátria de los desheredados y afligidos”). F. Moreno (1992)¹³⁰, sugere que:

(...) podría afirmarse que la parte de las supresiones mencionadas tienden a extraer del texto toda una serie de modalidades estilísticas en las cuales se pone de relieve, de manera demasiado explícita, la estimación que el hablante tiene del mundo. Las formulaciones valorativas, las particulares disposiciones del hablante con respecto a la materia referida serán así atenuadas. Se moderan los estimaciones, se debilita la certeza, se relativiza el grado de conocimiento del narrador. La perspectiva autoral se diluye o, más bien: disminuye. Por el contrario, aumenta la capacidad de insinuación, la riqueza de

¹³⁰MORENO, F. Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*. In: En torno a *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos. CRLA Poitiers, 2ª. ed., 1994, pp. 151- 165.

lo no dicho, el enfoque de lo in-cierto. Lógicamente, gracias a esta nueva elaboración, se abren nuevas expectativas para el lector, y el texto resulta enriquecido en la medida en que lo virtualmente inferido cobrará un mayor sitio que lo referido. (MORENO, 1992, p. 156).

F. Moreno (1992) opina que a supressão dos trechos mencionados contribui para elevar o grau de ambiguidade da narrativa, exigindo por parte do leitor uma participação mais intensa, na medida em que diminuam as referências explícitas.

O trecho reformulado no capítulo II, *Madera y Carne*, além de exemplificar a diminuição da referência explícita (“avisó al cuartel de Paraguarí, en poder de los gubernistas”), enfatiza a traição de Atanasio Galván (“Con engaños alejó a su amigo y colega Cipriano Ovelar. Ocupó su puesto sin que los revolucionarios se apercibieran, y alertó al cuartel de Paraguarí en poder de los gubernistas”). Para F. Moreno (1992), a função da inserção dos trechos supracitados no capítulo II é:

(...) despejar la incertidumbre en lo que respecta al papel cumplido por el telegrafista de Sapukai. Chepé Bolívar, quien, si no forma parte, por lo menos se emparenta por medio con todas aquellas figuras ejemplares de la narrativa de Roa Bastos, con aquellos personajes que formulan y expresan, por medio de sus actos y/o discursos, una especial sensibilidad estética/y o social. (MORENO, 1992, p. 158).

O aumento da *capacidade de insinuação, a riqueza do não dito, o enfoque do incerto*, conforme descreve Moreno (1992), exemplifica a tensão entre escritura e oralidade da cultura paraguaia, uma das características da poética das variações, descrita pelo autor em seu prólogo. A tripla repetição do vocábulo “rumor” no trecho inserido do capítulo 6 acentua o caráter oral da língua nacional, ouvem-se rumores, as pessoas comentam, cada um tem uma versão, uma variante para a mesma história.

Nos capítulos III, IV, VI, as mudanças são de ordem estilística: enxugamento (III) e reformulação (IV, IV). Os capítulos V e VIII são os únicos em que não ocorre nenhum tipo de modificação, sugerindo que se pode considerá-los, como propõe F. Moreno (1992):

(...) como una suerte de núcleo intangible, como un espacio donde la enunciación y el mundo referido han encontrado el frágil pero necesario equilibrio para una adecuada expresión de ciertos hechos y valores básicos que el texto pretendería relevar y revelar. Surgen así como piedras angulares del relato, si nos referimos al contenido de la materia narrada y las motivaciones de los personajes, categorías tales como la experiencia del viaje, el éxodo y el exilio, vinculados con Miguel Vera y la familia de Casiano Jara, por otro. (MORENO, F. 1992. p. 154).

Embora não tenha sofrido modificações com a inclusão do capítulo *Madera Quemada*, o capítulo *Hogar* sofre um deslocamento, perdendo a posição central, como se observa no Quadro 3:

QUADRO 3 – Primeira versão, “Hogar” no centro

PRIMEIRA VERSÃO
1.HIJO DE HOMBRE
2.MADERA Y CARNE
3. ESTACIONES
4.EXODO
HOGAR
1 FIESTA
2.DESTINADOS
3. MISSION
4.EX-COMBATIENTES

M. Ezquerro (1981) esclarece a posição privilegiada que ocupa *Hogar* na primeira versão de *Hijo de hombre*:

El número impar de capítulos permite considerar que el capítulo V constituye el *centro* de la organización narrativa y, muy significativamente, este lleva el título de *Hogar*, palabra que señala precisamente el centro de la casa. Además, si nos referimos al contenido del capítulo, aparece evidente que *Hogar* es efectivamente el eje de la narración, puesto que es el capítulo que señala el paso de lo pasado a lo presente, es decir de los acontecimientos que constituyen el pasado colectivo de los pueblos, Itapé y Sapukai y de

algunos personajes importantes, hacia la historia de Miguel Vera Y Cristóbal Jara que constituye el presente del personaje-narrador” (EZQUERRO, M. 1981, p.87).

É ainda M. Ezquerro quem explana sobre a consequência do deslocamento pela introdução de *Madera Quemada*:

[...] la estructura pierde su centro (Hogar), su simétrica repartición del pasado (I a IV) y del presente (VI a IX), volcandose hacia el presente: 4 capítulos para la historia pasada/6 capítulos para la historia reciente (de 1930 a 1936). El período que abarca desde la montonera de Sapukai hasta las consecuencias de la Guerra do Chaco toma mas peso: primeiro porque se añade um capítulo que desarrolla la historia de Melitón Isasi, ejemplo atroz de “jefe político” durante la Guerra del Chaco, y luego porque, al descentrarse la estructura, pierde su posición privilegiada el capítulo *Hogar* (EZQUERRO, 1994, p. 85).

A autora relaciona o descentramento de *Hogar*, vinculando-o às mudanças introduzidas na segunda versão do romance e à enunciação teórica feita por Roa Bastos no *Préface de l’auteur*, da versão francesa de 1982, e *nota do autor* da segunda versão em castelhano. Segundo Ezquerro, as *variações* de *Hijo de hombre* devem ser relacionadas ao contexto de vida de Roa Bastos naquele período:

En 1982, cuando Roa da a luz las dos variaciones de *Hijo de hombre*: Paraguay lleva 28 años sufriendo la dictadura de Stroessner, y, en el mes de marzo, la policía paraguaya ha expulsado al escritor que hacía una breve estancia en su país, despojándolo oficialmente de su nacionalidad. Esta confirmación brutal de su expulsión de la patria, y el despojamiento simbólico de sus señas de identidad no pueden no haber influido sobre esta ética y poética de las variaciones” que el escritor practica y teoriza en el paratexto apertural de los textos B y C (2ª. versão francesa e 2ª. versão em castelhano) (EZQUERRO, 1994, p.86).

Para Ezquerro (1994), a enunciação teórica robastiana, tal qual é apresentada nos paratextos autorais da segunda versão de *Hijo de hombre*, pode ser considerada uma consequência da perda de sua identidade paraguaia. Por meio da reescritura do texto literário, Augusto Roa Bastos redefine seu projeto ético e estético, cuja base é a cultura paraguaia. Ao mesmo tempo em que tenta definir sua cultura, advoga-se o direito à cidadania. Para Ezquerro, a supressão dos trechos do capítulo 10 “desvincula la historia narrada en la novela del devenir histórico del Paraguay, borrando su inmediato valor testimonial, tan enfatizado en la primera versión”. (EZQUERRO, 1994, p. 86).

O valor de verdade imbuído nos trechos da primeira versão do romance é eliminado para dar lugar à dúvida, ao rumor, aos boatos, características da oralidade da língua guarani, como se comprova nos exemplos das supressões feitas nos trechos citados.

3.3.1 As Inserções

As inserções na segunda versão de *Hijo de hombre* são relacionados com a adição do capítulo 9, *Madera Quemada*, e a inclusão de onze dias no capítulo 7, *Destinados*, quando Miguel Vera escreve seu diário relatando o dia-a-dia na prisão militar da ilha de Peña Hermosa, conforme se observa pelo Quadro 4:

QUADRO 4 - Divisão dos Capítulos

Versão 1960	Versão 1983
1.HIJO DE HOMBRE 17 p.	1.HIJO DE HOMBRE 17 p.
2. MADERA Y CARNE 16 p.	2. MADERA Y CARNE 16 p.
3. ESTACIONES 11p	3. ESTACIONES 11p
4. EXODO 29p	4. EXODO 29p.
5. HOGAR 7p	5. HOGAR 7 p.
6. FIESTA 8p	6. FIESTA 8p
7. DESTINADOS 44p.	7. DESTINADOS 55p.
8. MISIÓN 25p.	8. MISIÓN 25 p
X	9. MADERA QUEMADA 8 p.
9. EX-COMBATIENTES 12p.	10. EX-COMBATIENTES 10 p.

Além da inserção de um capítulo, o nono, o relato de Miguel Vera durante sua estada na prisão de *Peña Hermosa* sofre acréscimos, como se constata no Quadro 5:

QUADRO 5 – Inserções DESTINADOS (Capítulo 7)

1960	1983
JANEIRO 1932	JANEIRO 1932
1 janeiro 1932 (1)	1 janeiro de 1932 (1)
6 janeiro	6 janeiro
10 janeiro	10 janeiro
17 janeiro	17 janeiro
X	18 de janeiro (inserção) discussão entre Miño e Noguera
X	21 de janeiro (inserção) Fidel Maíz figura que representa “a aculturação evangelizadora”.
X	22 de janeiro (inserção) pedido de asilo do padre Maíz ao império do Brasil.
FEVEREIRO	
3 de fevereiro	3 de fevereiro
5 fevereiro de	5 de fevereiro
X	7 de fevereiro (inserção) crônica e roubo da foto da profetiza de Cerro Verde
X	8 de fevereiro (inserção) descoberta do responsável pelo roubo da foto: Zurdo
X	9 de fevereiro (inserção) sobre o vício de escrever. “La utopia del Hijo Pródigo regressando ao hogar que ya no existe ; la de los desterrados, de los exiliados y confinados que ansían volver al sitio de donde fueron arrancados y saben que aunque retornen a esse lugar ya no será jamás el suyo”, p. 236.
20 fevereiro de (2)	20 fevereiro de (2)
29 fevereiro	29 fevereiro
MARÇO	MARÇO
20 março	20 março
23 março	23 março
ABRIL	ABRIL
X	3 de abril (inserção) encontro entre Miguel Vera e Quiñonez.
27 de abril (3)	27 de abril (3)
MAIO	MAIO
14 de maio	14 de maio
JUNHO	JUNHO
X	13 de junho (inserção) Miguel Vera recebe uma carta dos pais com uma foto de sua infância, pelo dia de seu aniversário, p. 243.
17 de junho	17 de junho
AGOSTO	AGOSTO

3 de agosto	3 de agosto
5 de agosto	5 de agosto
13 de agosto(4)	13 de agosto(4)
14 de agosto	14 de agosto
20 de agosto	20 de agosto
25 de agosto	25 de agosto
31 de agosto	31 de agosto
SETEMBRO	SETEMBRO
X	1°.setembro (inserção) “autoferimento” de Miguel Vera. É atendido pela Dra. Rosa Monzón, p. 250.
X	3 de setembro (inserção) descrição do curativo feito por Rosa Monzón, p. 251.
X	4 de setembro (inserção) todos escrevem “febrilmente”, ”escrevem cartas aos quatro ventos”, p. 252. Os que não sabem ler nem escrever, ditam as cartas(p.253).
5 de setembro	5 de setembro
7 de setembro	7 de setembro
9 de setembro(5)	9 de setembro (5)
10 de setembro	10 de setembro
11 de setembro	11 de setembro
12 de setembro	12 de setembro
13 de setembro	13 de setembro
14 de setembro	14 de setembro
15 de setembro	15 de setembro
16 de setembro	16 de setembro
17 de setembro	17 de setembro
18 de setembro (6)	18 de setembro (6)
19 de setembro	19 de setembro
20 de setembro (7)	20 de setembro (7)
21 de setembro	21 de setembro
22 de setembro	22 de setembro
23 de setembro	23 de setembro
24 de setembro	24 de setembro
25 de setembro	25 de setembro
26 de setembro	26 de setembro
27 de setembro	27 de setembro
28 de setembro	28 de setembro
29 de setembro	29 de setembro

Os textos inseridos serão analisados em duas partes: a) Inserção de *Madera quemada*, b) Inserção dos relatos no diário de Miguel Vera.

a) Inserção de *Madera Quemada*

O enredo do capítulo *Madera Quemada* trata dos acontecimentos sobre a volta da Guerra do Chaco dos irmãos Goiburú e do assassinato de Melitón Isasi. Os fatos são narrados a Miguel Vera pela irmã Micaela (“Le voy a contar, mi Don. Si, señor”, p. 335), que vai anotando o relato. Só no penúltimo parágrafo do capítulo é que o leitor relaciona o título do capítulo com a história narrada. A madeira queimada corresponde à queima da escultura de Gaspar Mora, que foi substituída pelo cadáver do ex-chefe de Itapé. Para Fernandes (2001), a substituição da escultura pelo cadáver na segunda versão oferece uma visão mais pessimista e violenta do que a primeira:

Na primeira versão de *Hijo de hombre*, o Cristo de Itapé representava um povo pisoteado, mas ao mesmo tempo sua força de resistência e de rebelião; um povo capaz de crer em uma religião particular, uma religião do homem. Na segunda versão, em razão da inclusão desse capítulo, esta simbologia desaparece. Do Cristo, só resta a cruz, que age como instrumento de tortura e de vingança. (FERNANDES, 2001, p.189)¹³¹.

Dentre os exemplos inventariados por C. Fernandes (2001), ressalta-se o fragmento dedicado ao estudo de *Madera quemada*. Para a autora:

Esse capítulo, que parece estar localizado sob o signo da oralidade, emprega um procedimento (...) que consiste na inclusão na frase em castelhano de palavras em guarani. De qualquer modo, parece-nos que seu significado permanece obscuro e só

¹³¹ Dans la première version de *Hijo de hombre*, le Christ d'Itapé représentait un peuple bafoué, mais aussi sa force de résistance et de rébellion; un peuple capable de croire en une religion particulière, une religion de l'homme. Dans la seconde version, en raison de ce chapitre ajouté, cette symbolique a disparu. Du Christ, seule demeure la croix, qui fait ici office d'instrument de torture et de vengeance (FERNANDES, 2001, p.189).

pode ser inferido apenas a partir de seu contexto.
(FERNANDES, 2001, p.105)¹³².

Pela análise de Fernandes (2001), o emprego de guarani em *Madera quemada* aumenta a ambiguidade do texto, uma vez que as expressões não são traduzidas e o leitor precisa inferir seu significado pelo contexto em que os termos são empregados. Segundo a autora, o emprego da expressão “mi don” pela irmã Micaela, por exemplo, revela que: “Ela (a expressão ‘mi don’) não é empregada em outros capítulos. ‘Mi don’ parece substituir ‘che karai’ muitas outras vezes encontradas em outros lugares” (FERNANDES, 2001, p.105)¹³³. Miguel Vera dá voz aos que não podem escrever:

Cuantimás cuando usted que es letrado escribe despacito ló que yo cuento com mucho apuro todo ló que sé que es como no saber nada de nada y yo no sé leer ni escribir. Ni Siqueira firmar, si no es com uma cruz o la mancha de mi dedo mayor, HH2, p. 337).

A autora observa ainda o emprego de “formas aglutinadas”, técnica abundante em *Yo el Supremo*¹³⁴, e o lugar reservado às crenças populares, como a história do Kurupí, constatando que: “na obra robastiana o tratamento reservado ao duplo universo paraguaio é idêntico sobre o plano cultural e linguístico”¹³⁵. Assim resume a autora o emprego do guarani em *Hijo de hombre*:

De uma maneira geral, a utilização do guarani nesse romance dá lugar a uma elaboração estilística, bem como a uma reflexão teórica sobre a linguagem, a literatura e o dualismo escritura-oralidade. A cultura tradicional e a presença da língua vernácula são para Augusto Roa Bastos os meios mais diretos e mais imediatos de integrar a

¹³² « Ce chapitre, qui semble placé sous le signe de l'oralité, fait appel au procédé(...), qui consiste à inclure dans la phrase castillane des mots guarani. Dans tous les cas, il nous semble que leur sens demeure obscur et ne peut plus être deviné à partir de leur seul contexte ». (FERNANDES, 2000, p.105).

¹³³ On remarque également l'expression «mi don », par laquelle la religieuse s'adresse à Miguel Vera. Elle n'est pas employée dans les autres chapitres. «Mi don» semble remplacer « che karai » plusieurs fois rencontré par ailleurs. (FERNANDES, 2001, p.105).

¹³⁴ Idem, p. 105.

¹³⁵ Idem.

oralidade à escritura e de refletir sobre a realidade sociocultural paraguaia. Deve-se enfatizar, contudo, mais uma vez, que a tradição, e o mito em particular, são duplamente significativos na obra. Eles integram, por um lado, uma problemática social e reivindicadora. Por outro, como os enfatizou Lévi-Strauss e mais tarde Roa Bastos, associado à linguagem, o mito mostra a multiplicidade das combinações possíveis de um determinado elemento. Trata-se de uma problemática de ordem linguística e literária.

A oralidade tal qual ela nos é mostrada nesses capítulos (VII e IX) foi trabalhada, modificada e integrada ao domínio da escrita. Ela serviu de base à elaboração literária, mas continua, entretanto, identificável. Enquanto guarda seus traços de pertencimento ao domínio coletivo e oral, ela coexiste pacificamente com a escritura. Os elementos analisados (...) devido ao seu fundo cultural, linguístico, pertencem ao domínio do oral, mas são moldados no molde do escrito. Trata-se de uma oralidade transposta tematicamente ao domínio do escrito: a tradição torna-se literatura, a herança coletiva é integrada à obra de um indivíduo. Entretanto, mesmo se esta oralidade for mediatizada pela escritura, os dois domínios serão ainda facilmente separáveis. (FERNANDES, 2001, p.105)¹³⁶.

¹³⁶De façon générale, l'utilisation du guarani dans ce roman donne lieu à une élaboration stylistique, ainsi qu'à une réflexion théorique sur le langage la littérature et le dualisme écriture-oralité. La culture traditionnelle et la présence de la langue vernaculaire sont pour Augusto Roa Bastos les moyens les plus directs et les plus immédiats d'intégrer l'oralité à l'écriture et de refléter la réalité socio-culturelle paraguayenne. Il faut souligner cependant, une fois encore, que la tradition, et le mythe en particulier, sont doublement significatifs dans l'oeuvre. Ils intègrent, d'une part, une problématique sociale et revendicatrice. D'autre part, comme le soulignent Lévi-Strauss et plus tard Augusto Roa Bastos, associé au langage, le mythe montre la multiplicité des combinaisons possibles d'un élément donné. Il s'agit là d'une problématique d'ordre linguistique et littéraire.

L'oralité telle qu'elle nous est apparue dans ces chapitres a été travaillée, modifiée et intégrée au domaine de l'écrit. Elle a servi de base à l'élaboration littéraire mais reste cependant reconnaissable. Tout en gardant ses traits d'appartenance au domaine collectif et oral elle

Dessa maneira, como assinala Fernandes (2001) a “tradição oral torna-se literatura e integra-se à herança coletiva”. Além disso, para a autora, o emprego das estratégias narrativas que privilegiam a oralidade, indica que:

Quer se trate de “vozes que falam” ou mesmo de “vozes que contam”, temos a impressão que Augusto Roa Bastos procura privilegiar através desse procedimento, uma comunicação mais direta entre o texto e o leitor. Quando ligamos a televisão ou o rádio, uma voz s endereça a nós, acompanhada no primeiro caso, pela imagem. (FERNANDES, 2001, p.135)¹³⁷

b) Inserção no diário de Miguel Vera:

O acréscimo de onze dias no diário de Miguel Vera descreve acontecimentos da prisão de Peña Hermosa, local em que ele cumpre pena por ter se envolvido com os revolucionários antes da eclosão da guerra do Chaco, até sua saída da prisão e o ingresso na frente de batalha.

Na prisão estão presos civis e militares. Quase não há diferenças entre eles; “casi todos andamos em calzoncillos, las diferencias no se notan.” p. 219. A primeira inserção trata da briga entre presos por um pedaço de comida, que são mandados para o calabouço junto com um preso civil que tentou evitar a briga, o Zurdo, preso civil, e ex-dirigente universitário.

As inserções dos dias 21 e 22 de janeiro dizem respeito aos feitos do padre Fidel Maiz, na participação dos tribunais da Guerra da Tríplice Aliança. Miguel Vera relaciona sua figura com a “evangelização” do

coexiste pacifiquement avec l'écriture. Les éléments analysés au cours de cette partie, de par leur fond soit culturel, soit linguistique, appartiennent au domaine de l'oral mais sont coulés dans le moule de l'écrit. Il s'agit d'une oralité transposée thématiquement au domaine de l'écrit: la tradition devient littérature, l'héritage collectif est intégré à l'oeuvre d'un individu. Cependant, même si cette oralité est comme médiatisée par l'écriture, les deux domaines sont encore aisément séparables. (FERNANDES, 2001. p.105)

¹³⁷ Qu'il s'agisse des «voix qui parlent» ou bien des «voix qui racontent», nous avons l'impression qu'Augusto Roa Bastos cherche à privilégier à travers ce procédé, une communication plus directe entre le texte et le lecteur. Lorsque nous allumons la télévision ou la radio, une voix s'adresse directement à nous, accompagnée dans un cas de l'image. (FERNANDES, 2001, p.135)

guarani no Paraguai. “Todo el lenguaje castellano y guarani, o su mezcla, ha sido “evangelizado”, há quedado prisionero del Santo Sepulcro, entre los miasmas de la Redención. No podemos escapar” .(HH2, p.228).

Os acréscimos de cinco e oito de fevereiro dizem respeito ao aparecimento da profetiza de Cerro Verde, cuja notícia está em um jornal que Miguel Vera recebe. Para Fernandes (2001), a inclusão da crônica da profetiza (2001) está relacionada com relação escritura/oralidade acentuada pelo autor na segunda versão do romance:

O jornalista testemunha esse fato por escrito. Ele faz igualmente alguns comentários sobre a língua utilizada por esta mulher: “:«La profetisa habla en guarani la mayor parte del tiempo; a veces en una mezcla bastante mas pura que la de nuestro *jopara* urbano, y por momentos, siempre hacia el final, en un lenguaje puntuado de gestos espasmódicos que pueden ser rezagos de latín - se me ocurre de un dialecto tribal» . Miguel Vera reproduz este extrato do artigo, entre aspas, em seu diário. Deve-se salientar que o critério de julgamento que concerne o domínio das línguas ou dialetos é demonstrado pela mulher. O carisma que ela testemunha passa pela dominação da linguagem, como o papel dos chamanes ou dos karaís nas sociedades tribais. (FERNANDES, 2001, p. 187)¹³⁸

Ao salientar o emprego diferenciado do guarani e do castelhano no contexto paraguaio a situação de diglossia linguística fica acentuada pelas modificações introduzidas pelo autor na segunda versão de seu romance, fundamentando a sua variação. Segundo Moreno (1992, p. 163), a segunda versão de *Hijo de hombre* exemplifica a poética das

¹³⁸ Le journaliste témoigne de ce fait par écrit, à travers une chronique. Il fait également quelques commentaires sur la langue utilisée par cette femme: « La profetisa habla en guarani la mayor parte del tiempo; a veces en una mezcla bastante mas pura que la de nuestro *jopara* urbano, y por momentos, siempre hacia el final, en un lenguaje puntuado de gestos espasmódicos que pueden ser rezagos de latín - se me ocurre de un dialecto tribal» (p. 254-255). Miguel Vera reproduit cet extrait de l'article, entre guillemets, dans son journal. Il faut souligner le critère de jugement concernant la maîtrise des langues ou dialectes dont fait preuve cette femme. Le charisme dont elle témoigne passe par la domination du langage, à l'instar du rôle des *chamanes* ou *karaí* dans les sociétés tribales.

variações e “engarza plenamente con todo un conjunto de factores y elementos constantes en la obra del escritor paraguayo y, por ende, con una determinada concepción de la escritura y con el marco sociocultural en el que ésta necesariamente se inscribe”. (MORENO, 1992, p. 163). Como sugere Moreno (1992), o caráter de diglossia da cultura paraguaia inscreve e fundamenta as modificações introduzidas pelo autor na segunda versão de seu romance.

Nesse sentido, os trechos analisados sugerem que a reflexão teórica provoca o aumento de sugestão, de ambiguidade na narrativa ficcional. O aumento de grau de ambiguidade da escritura ficcional reflete a impossibilidade de convivência das duas linguagens, aumentando a tensão, exigindo do leitor uma participação mais ativa. Escrever passa a ser “vivir la exclusión del mundo unánime y anónimo da oralidad. Es vivir como texto ausente, de la palabra imaginaria” (SICARD, 1992, p.140). A narrativa ficcional cede espaço à ambiguidade do verso.

Em 1983, são publicados na revista espanhola *Cuadernos Hispanoamericanos* um conjunto de poemas assinalando o retorno da escritura robastiana à forma poética. O poema que abre a coleção intitula-se *Silenciaro*, sugerindo e a impossibilidade de representação do texto ausente, a tensão entre a escritura e a oralidade.

Silenciaro

Augusto Roa Bastos

A la sombra del silencio

se oye el susurro de los orígenes

la curvatura del anhelo

Como el sonido del humo

se oye en la neblina

la gárrula mudez de los muertos

Retornan sin ruido los ausentes

doblan la esquina de los vientos

aparecen cubiertos de polvo

Con la potencia de la hierba

crecen bajo el suelo de piedra

bajo suelas de piedra.

A escritura expatriada resiste. Ainda ouve o “sussurro das origens”. Apesar da neblina, do pó, o “ruído dos ausentes” teima em

brotar no “solo de pedra”. Trinta anos depois de declarar o abandono da forma poética em um poema dedicado a Hérib Campos Cervera (1953)¹³⁹, o escritor expatriado retorna a ela, gesto que exige uma postura do silêncio (BADIOU, 1993, p. 76): “dobrado e reservado, o poema moderno é habitado por um silêncio central. Silêncio puro, ele interrompe a algazarra geral. Ele habita o silêncio no tecido da língua”, assim como a escritura expatriada.

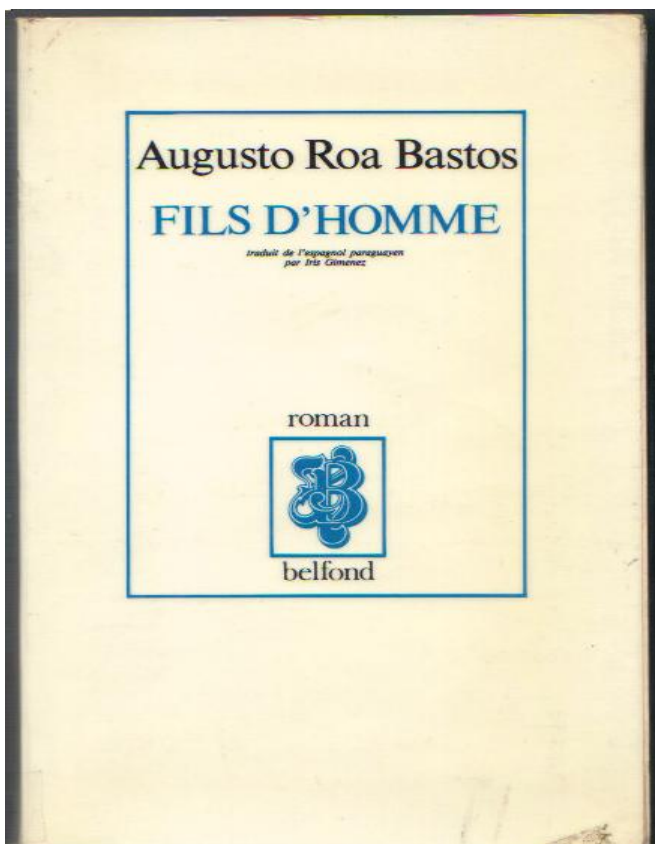


FIGURA 12 – Capa de *Fils d'homme* (Belfond, 1982)

¹³⁹ “Aquí dejo mis adios en estos versos/ finales que te escribo/para callar después, para cerrar la puerta/ que me enseñaste a abrir/ sobre el resplandeciente jardín de la poesía” (ROA BASTOS, 1953, apud FERNÁNDEZ, 2003).

CAPÍTULO IV

4 LES RÉCITS DE LA NUIT ET DE L'AUBE (1984): A COLETÂNEA FRANCESA

Neste capítulo analisa-se a publicação da coletânea de Augusto Roa Bastos: *Les Récits de la Nuit et de l'aube* publicada na França em 1984. O volume é editado dois anos após a publicação da segunda versão de *Fils d'homme*¹⁴⁰ e sua tradução é feita pela mesma tradutora do romance: Iris Gimenez. Tal publicação constitui-se na segunda coletânea de contos do escritor paraguaio em francês¹⁴¹.

Ao contrário do que ocorreu com as publicações anteriores, cujas edições foram feitas por editoras de grande porte como a Gallimard, a Belfond e a Flammarion, *Les Récits de la Nuit et de l'aube* foi editado por uma editora de pequeno porte, Le Calligraphe. Este dado pode sugerir a decepção do autor com a falta de cuidado com a impressão de *Moriencia*, publicada anteriormente. Segundo Roa Bastos:

[...] a industria del libro, desde las casas-madres en las sedes metropolitanas y a través de su cadena de filiales diseminadas en los centros estratégicos de las culturas periféricas, los oligopolios de las multinacionales imponen sus leyes de juego (ROA BASTOS, 1981, apud TOVAR, 1991, p. 93).

A escolha de uma editora independente assinala também o descontentamento do autor com a indústria cultural. Sua opção pela publicação da coletânea por uma editora de pequeno porte foi reconhecida. Um ano após a publicação do livro, em 1985, o então ministro da cultura, Jack Lang, entrega a Augusto Roa Bastos o prêmio literário da Organização *Nouveau Droits de l'homme* (NDH)¹⁴² pelo volume, como se pode observar na Figura 13.

¹⁴⁰ ROA BASTOS, A. *Fils d'homme*. Trad. Iris Gimenez. Ed. Belfond, 1982.

¹⁴¹ Em 1980 ocorreu a publicação de *Moriencia*. Trad. M. Bilbard. Flammarion, 1980.

¹⁴² O prêmio literário da NDH é entregue todo ano, desde 1984, com o objetivo de estimular a publicação de obras “consagradas ao direito tradicional e aos novos direitos humanos”. (Disponível em: http://www.ndh-france.com/prix_litteraire/membres-du-jury/prix-litteraire-jury.html) Acesso em: 4 jan. 2011.



FIGURA 13 – Cerimônia de entrega do Segundo Prêmio Literário *Droits de l'Homme*. (Augusto Roa Bastos, Jack Lang e Wedad Zenine-Ziegler).

Em novembro de 1985¹⁴³, a imprensa divulgou a publicação do volume. O artigo, publicado no *Le Monde Diplomatique*, embora não mencione a concessão do prêmio atribuído pela Associação Francesa de Direitos Humanos, pode ser visto como repercussão do laureamento, uma vez que a resenha foi publicada logo após a concessão, e não na data da edição do livro. Com o título de *Fragments du discours ausente*, o texto foi publicado na seção: Literatura e Bilinguismo, e está estruturado em três partes. Cada uma delas é assinada por um membro do sistema acadêmico francês (ver Anexo G, artigo digitalizado).

Na primeira parte, Bareiro-Saguier (CNRS) comenta a situação da diglossia na cultura e na literatura do Paraguai. Na segunda parte, com o título “Um grande mestre do relato curto”, o professor Gabriel Saad (Universidade – Paris III) apresenta uma resenha dos contos da coletânea, incluindo uma tradução de “El Baldio” (“La Décharge”)¹⁴⁴

¹⁴³ A distância temporal de aproximadamente um ano, entre a publicação da antologia e a data da publicação da resenha, pode ser justificada em relação à atribuição do Prêmio da NDH, em outubro de 1985.

¹⁴⁴ Este conto não foi incluído em *Récits*, provavelmente por ter sido incluído em *Moriencia* quando traduzido por Michel Bilbard, com o título “Terrain Vague”. Em francês o conto “*El baldio*” apresenta duas variações, embora não tenha sofrido alterações na versão original, como aponta Carla Fernandes (2001).

por Iris Gimenez, (Universidade de Toulouse Le-Mirail) que se constitui na terceira parte do artigo. O pesquisador enfatiza o cuidado gráfico da edição: “belamente editado (apresentação gráfica e paginação muito agradáveis)¹⁴⁵ (SAAD, 1985, p.18) .

A escolha de membros da academia para a apresentação dos contos de Augusto Roa Bastos para o público francês reproduz o que aconteceu com a publicação da *Moi le Suprême* em 1977¹⁴⁶: até este período, a apresentação da obra robastiana ao grande público é feita por especialistas da Academia¹⁴⁷.

Os sete contos que compõem “*Les Récits de la Nuit et de L’aube*” são : «La nuit des feux flottants», («Carpincheros ») ; « Le prisonnier », («El prisionero»); «Réglement de Comptes», («Ajuste de Cuentas ») ; Le Tunnel («La Excavación»); «Enfant Zébré», («Nino-Azoté»); «Squame», («La Caspa»¹⁴⁸) e «Lutte jusqu’à l’aube» («Lucha hasta el Alba»). Com exceção de “Squame”, “A Caspa”, os outros seis contos da coletânea fazem parte de antologias publicadas anteriormente.

Cabe ressaltar que mesmo sendo publicado apenas na coletânea francesa, não há estudos de pesquisadores franceses sobre o conto. O livro de Fernandes (2010) que traça um panorama geral da produção contística do escritor, não apresenta referência ao conto “A Caspa”. No volume, a autora comenta apenas a publicação do conto: “Variaciones sobre un tema de Julio Cortázar” publicado em 1984, por ocasião da morte do autor argentino, pouco antes da publicação de *Récits*, que integra o volume de Cuentos Completos, publicados em 2008¹⁴⁹.

Os cinco primeiros relatos de “Récits”: “La Nuit des feux Flottants”, («Carpincheros»); “Le prisonnier”, («El prisionero»); “Réglement de Comptes”, («Ajuste de Cuentas»); “Le Tunnel”, («La

¹⁴⁵ Bellement editées (présentation graphique et mis en page fort agréables) (SAAD, 1985 s/n).

¹⁴⁶ O primeiro artigo na imprensa destinado ao grande público sobre a obra de Roa Bastos é publicado em outubro de 1977, ano de publicação de *Yo el Supremo*. O texto que figura na seção: *Política e Literatura* do jornal *Le Monde Diplomatique* é assinado por Ruben Bareiro Saguier, pesquisador vinculado ao Centre National de Recherche Scientifique(CNRS). O artigo intitulado *La Dictature dans le Roman Latino-Américain* aborda a publicação em francês de: *El Recurso de Método*, 1974, de Alejo Carpentier; e *El Otoño del Patriarca*, 1975, de Gabriel Garcia Marquez, e *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. A publicação está estruturada em três partes. A parte dedicada a *Yo el Supremo* possui o título: *Révision totale de l’histoire*. Para o pesquisador, trata-se de um romance histórico que “transborda o quadro da cronologia anedótica para se prolongar em direção ao presente do narrador, produzindo uma transformação ativa da matéria histórica” (Bareiro Saguier, 1997, p.22).

¹⁴⁷ A partir da publicação de *Vigilia del Almirante* (Veille de l’Amiral, Ed. du Seuil) em 1994, é que as resenhas publicadas nos jornais de circulação nacional deixam de ser assinadas por pesquisadores ou personalidades ligadas ao meio acadêmico (ver Anexos J, K, L).

¹⁴⁸ Publicado na revista *Quimera*, Barcelona , fev.1982.

¹⁴⁹ ROA BASTOS, A. Cuentos Completos. Delbolsillo, Barcelona, 2008.

Excavación»); “Enfant Zébré”, («Niño-Azoté») foram escritos e publicados pela primeira vez entre as décadas de 1950 e 1960. Por terem sido publicados no contexto da nova narrativa latino-americana, demonstram uma fortuna crítica marcada pelo prevalecimento de uma perspectiva que privilegia o valor “documental”, conforme explica Sicard:

Quien relee las primeras críticas que se hicieron en los años sesenta de *Hijo de hombre* comprueba que están marcadas, como antes lo había sido la crítica inspirada por *El trueno sobre las hojas*, por una perspectiva “contenidista”: en ellas lo que se privilegia es lo documental o testimonial a la vez que el mensaje humanista (SICARD, 1992, p. 26).

Para M. Piccini (1991), autora do prólogo de *El trueno entre las hojas*, da qual fazem parte “Carpincheros”, “El prisionero” e “La excavación”, incluídos em “Récits”, o contexto histórico da década de 1950 obriga o intelectual a “reconocer su identidad social”. (p. 10). O pronunciamento do autor, ao receber o Prêmio Losada (1960) pelo romance *Hijo de Hombre*, reflete sua opinião sobre a função do escritor latino-americano no contexto daquele período:

Los escritores de hoy trabajan sin reservas mentales de ninguna clase, atacan de frente los temas y problemas de nuestro mundo contemporáneo. Tratan, por encima de todo, de ser veraces, de dar sus obras como actos de afirmación; y cada uno contribuye con la nota profunda de vivencias colectivas e individuales, trazando el rasgo físico y espiritual característico de esta expresión deslumbrante que está amaneciendo en el viejo rostro del mundo en perenne metamorfosis (ROA BASTOS, 1960, apud Fernandes, 2010, p. 67).

Até o início da década de 60, era possível acreditar na utopia literária. Segundo Fernandes (2010), os leitores hoje encontrarão anacronismos na obra robastiana que:

[...] estão relacionados aos referentes reais paraguaios, à ideologia marxista da qual estão impregnados muitos textos de *El trueno entre las*

hojas e ao impacto que esta ideologia tem na concepção da posição do escritor e da função que ele concede à escritura para mudar o mundo e suas imperfeições (FERNANDES, 2010, p. 48).¹⁵⁰

Em texto que é referência quando se discutem as funções da literatura na modernidade¹⁵¹, Antônio Cândido (1995) analisa a relação entre literatura e Direitos Humanos. O autor parte do pressuposto de que a literatura é manifestação inerente à humanidade e que: "Não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação" (CÂNDIDO, 1995, p. 172). Nesse sentido amplo, a fabulação constitui-se em direito inalienável de toda e qualquer sociedade. Para Cândido, a literatura é a base de toda organização individual e social e possui uma função humanizadora:

(...) entendo aqui como *humanização* [...] um processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CÂNDIDO, 1995, p. 180. Grifos do autor).

Cândido traduz que o poder humanizador da literatura está imbuído na maneira pela qual a obra literária é construída. Empregando a metáfora da edificação predial, Cândido atribui à estrutura, aos *tijolos* empregados pelo narrador ou pelo poeta para edificar a sua construção, como o elemento determinante para o cumprimento da função humanizadora da literatura. A relação que a obra literária estabelece na organização e na estruturação dos símbolos, entre o fundo e a forma, é que é responsável pelo atributo humanizador da literatura: "o conteúdo

¹⁵⁰ [...] sont liées au référent réel paraguayens, à l'idéologie marxiste dont sont imprégnés bien des textes des *El trueno entre las hojas* et à l'impact que cette idéologie a dans la conception de la position de l'écrivain, et du rôle qu'il concède à l'écriture pour changer les mondes et ses imperfections (FERNANDES, 2010, p. 48).

¹⁵¹ CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 169-191.

só atua por causa da forma e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar” (CÂNDIDO, 1995, p.178).

O depoimento do autor corrobora com o horizonte de expectativas da crítica francesa daquele período, para a qual, como se viu no capítulo anterior, a literatura latino-americana exercia a função de revelar “os temas e problemas do mundo”. Cabe lembrar que o “boom” latino-americano das décadas de 1950 e 1960 tem seu apogeu em 1967, com a outorga do prêmio Nobel a Miguel Angel Asturias¹⁵². Em entrevista da década de 1970, o autor reitera a prevalência da mensagem ética e o reconhecimento de seu contexto histórico-social: “*Hijo de hombre* y en otros textos, el planteo estético habia quedado condicionado por el mandato ético.” (ROA BASTOS, 1970, apud SICARD; MORENO, 1992, p. 19).

Para Fernandes (2010), o “humanismo revolucionário”, explicitado no prólogo de Mabel Puccini, acomoda-se aos dois contos de *Los pies sobre el agua* (1967) (“Ajuste de cuentas” e “Nino-Azoté”), selecionados para a coletânea francesa. Fernandes assinala: “Roa Bastos constrói um universo narrativo no qual o impacto conjunto da história, do mito e da natureza determinam a tragédia coletiva de uma sociedade impregnada de violência simbólica, primitiva e política”. (FERNANDES, 2010, p. 67)¹⁵³.

Na narrativa roabastiana, a base ética fundamenta a base estética. Os três contos de “El trueno entre las hojas”, incluídos em *Récits*, assim como “Nino- Azoté” e “Ajuste de cuentas” de *Los pies sobre el agua* (1967), são igualmente considerados como exemplos de “literatura social de compromisso”¹⁵⁴. Justifica-se, deste modo, a homenagem recebida de uma associação que defende os Direitos Humanos.

A partir dessa introdução, afirma-se o objetivo proposto de analisar neste capítulo *Les Récits de la Nuit et de l’Aube*¹⁵⁵, como modelo de escrita roabastiana que ilumina a investigação do silêncio literário, geralmente atribuído pela crítica ao período de exílio francês. Crê-se que as estratégias narrativas empregadas por Augusto Roa Bastos em francês iluminam a discussão a respeito da escritura expatriada.

¹⁵² DINIZ, A., 2007, p. 3.

¹⁵³ Roa Bastos construit un univers narratif ou l’impact conjoint de l’histoire, du mythe et de la nature déterminent la tragédie collective d’une société empreinte de violence réelle et symbolique, primitive et politique » (FERNANDES, 2010, p. 67).

¹⁵⁴ ROA BASTOS, A. *El trueno entre las hojas*. Prólogo de M. PICCINI, pp. 7 a 21. Buenos Aires: Losada, 1953.

¹⁵⁵ Os relatos da noite e da aurora.

A coletânea francesa apresenta, antes do início de cada um dos sete contos do volume, um texto fragmentado que problematiza o emprego da paratextualidade. Tradicionalmente a introdução de um texto ficcional é função atribuída à epígrafe.

Pela sua posição próxima e anterior ao texto, os fragmentos paratextuais posicionados antes do início de cada um dos contos em *Récits* podem ter a função de epígrafe. Segundo Genette, a epígrafe exerce distintas funções¹⁵⁶, dependendo da posição em que está localizada. Para Genette: “a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto” (GENETTE, 2009, p. 135).

Os espaços marginais, os “entrelugares”¹⁵⁷ ocupados pela escritura robastiana em francês buscam interagir com o leitor, por meio de uma combinação de gêneros textuais. A inclusão do texto marginal em verso e em itálico, antecedendo a narrativa em prosa em *Récits*, assinala a invasão do gesto conceitual no tempo e na estrutura do relato. Precedendo o texto ficcional, o discurso marginal autônomo em *Récits* extrapola os limites de uma definição precisa.

Em *Récits*, o emprego da paratextualidade é problematizado pela função que o paratexto passa a exercer, colocando em jogo as características da sua instância de comunicação. A estrutura textual de *Récits* indica possibilidades de leitura que demandam a participação ativa do leitor, assinalando o diálogo explícito com outro gênero textual: o ensaístico. Na coletânea francesa, a marca da porosidade entre os gêneros literários na narrativa robastiana cede lugar a uma relação de intertextualidade explícita, e põe em prática a caracterização da escritura expatriada.

¹⁵⁶ Genette atribui quatro funções à epígrafe: a) função de comentário ou justificativa do título; b) função de comentário do texto, precisando indiretamente sua significação; c) função de caução pela identidade do autor da citação e, por último, a função oblíqua: o efeito-epígrafe cuja “presença ou ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época o gênero ou a tendência de um escrito. (GENETTE, 2009, p. 144).

¹⁵⁷ S. Santiago sugere em “O Entre-lugar do Discurso Latino- Americano” que, no contexto sociocultural dos anos 60, “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 1978, p. 19).

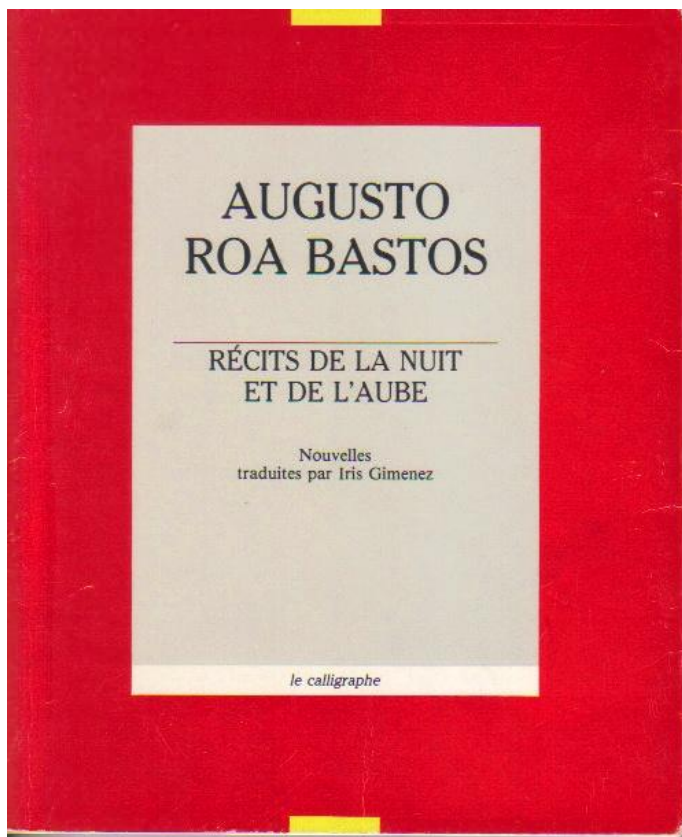


FIGURA 14- Capa de *Les Récits de la nuit et de l'aube* (1984)

4.1 O ENSAIO INVADE A FICÇÃO: O ASPECTO TRANSGENÉRICO DE *RÉCITS*

Na coletânea francesa, a relação intertextual entre gêneros literários é explicitamente marcada pela inserção de dois fragmentos textuais com títulos, fontes e formatos distintos, que se encontram posicionados lado a lado na primeira página do volume.

Na página da direita estão os parágrafos iniciais de “La nuit des feux flottants” (“A noite dos fogos flutuantes”), título francês para o conto “Carpincheros”. Na página da esquerda, um fragmento do texto em verso: “...Écriture: Métaphore de l’exil...” (“...Escritura: Metáfora do exílio...”). Segue a reprodução dos textos das páginas iniciais de *Récits*.

...Écriture: Metaphore d'exil...	<i>La nuit des feux flottants</i>
<p><i>...L'écriture elle aussi en naissant, c'est à dire en se fixant dans un système de signes, tombe en état de déjection. Elle transforme le sujet de l'oralité en un objet suspect, soumis à caution. Elle fixe la palpitation de la parole non dans la duplicité réflexive du miroir, mais dans l'artificielle réduction du texte fermé sur lui même...</i></p>	<p>Cette première nuit ou Margaret vit les chasseurs de cabiai, ce fut la nuit de Saint-Jean.</p> <p>Sur le fleuve arrivaient en flottant des îlots embrasés. Les trois habitants de la maison blanche coururent vers le talus pour contempler le spectacle extraordinaire.</p> <p>Le brasiers surgissaient à même l'eau. À travers eux apparurent les chasseurs de cabiai.</p> <p>On aurait dit des êtres de cuivre ou de terre cuite, on aurait dit des silhouettes de fumée qui passaient en état d'apesanteur, au ras de l'eau. Les embarcations plates et noires, des moitiés de troncs évidés, se voyaient à peine. C'était tout une flotille de radeaux. Ils glissèrent silencieusement parmi les crépitements des flammes, froissant la membrane d'étincelles du fleuve.</p>

Por sua extensão e forma, o texto “Escritura: Metáfora do exílio”¹⁵⁸ sugere uma função paratextual. O título do discurso paratextual indica seu gênero: o ensaio¹⁵⁹.

A enunciação teórica faz-se notar desde o início do ensaio. A autorreflexão, iniciada durante o ingresso do autor na Academia (1976), e a influência das discussões teóricas introduzidas pela crítica pós-estruturalista francesa acerca das relações entre leitura e escritura, transparecem por meio do emprego da paratextualidade em *Récits* (1984).

A escolha do vocábulo “escritura”, adotado no título do discurso paratextual, delimita uma concepção de escrita que explicita as relações

¹⁵⁸ Ver Anexo M, texto original.

¹⁵⁹ Em 1 jul. 1985, o jornal *El país* publica o ensaio de Augusto Roa Bastos: “La escritura: una metáfora del exilio.” Disponível em: http://elpais.com/diario/1985/07/01/opinion/489016808_850215.html. Data de acesso: 14 ago. 2011.

de interdependência entre leitura e escritura. O termo escritura, empregado no título do discurso paratextual em *Récits*, alude a uma concepção de escritura explicitada por Barthes, na qual:

(...) o texto escrevível somos nós ao escrever, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens (BARTHES, 1980, p.12).

Nessa perspectiva, a análise da escritura robastiana é sempre uma tarefa árdua e inconclusa dada a “pluralidade de entradas” mencionada por Barthes e posta em prática pelo autor por meio das estratégias narrativas empregadas em *Récits*.

Para análise das estratégias narrativas em *Os relatos da noite e da aurora* (1984), serão seguidas as reflexões de Michel Picard em seu livro *A Leitura como jogo*¹⁶⁰. Neste estudo, Picard considera a leitura como uma arte que envolve muito mais do que o domínio de certas habilidades e competências. O autor aborda a leitura de textos literários como uma experiência que envolve o lado emocional das pessoas. A leitura da narrativa ficcional desperta a participação do leitor.

Para Picard, assim como para Paulo Freire, no processo de leitura, é necessário que o leitor resgate seu conhecimento de mundo, envolvendo-se com o texto que está lendo. Segundo Freire: “A leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade daquele” (FREIRE, 1986, p. 20).

Em seu estudo, Picard descreve o processo de leitura não como um, mas como dois tipos de jogo, denominando-os respectivamente de “jeu de rôles” e “jeu de règles”. Em inglês, a distinção entre os termos empregados por Picard para refletir sobre o processo de leitura é mais distinta. *Playing* é empregado no sentido de fazer uma dramatização e *game* caracteriza todo tipo de jogo no qual é necessário que apliquem certas regras. Na fala de Picard (1986):

Quanto as suas funções, o jogo, em relação manifesta com a *simbolização*, será por sua vez *defensivo* e *construtivo*, obtendo um domínio particular (...) tratar-se-á de uma *atividade*

¹⁶⁰ PICARD, M. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.

absorvente, incerta, que se relaciona com o *fantasmático*, mas igualmente com o *real*, vivido como *fictício*, mas submetido a *regras*. (PICARD, 1986, p. 30).¹⁶¹

Por um lado, a leitura é *playing*, quando exige que se assuma o papel proposto pela ficção, aproximando-se da função desempenhada pelos atores no teatro, embora a representação seja apenas mental. Por outro lado, a leitura é *game*, jogo de regras, no qual na maioria das vezes não somente é necessário aplicá-las, mas também descobri-las, numa relação de interdependência. A visão de Picard aproxima-se da função atribuída à literatura e proposta por Cândido: a literatura organiza o indivíduo, liberta-o do caos e o humaniza. (Cândido, 1995, p. 186).

Segundo Agambem (2007), o homem moderno perdeu a capacidade de jogar: “o jogo como órgão da profanação está em decadência” (AGAMBEM, 2007, p. 67). Agambem convida o homem a profanar, a assumir a vida como jogo. Para ele (2007), tanto o jogo de ação (*ludus*) quanto o jogo de palavras (*jocus*) possuem a qualidade de devolver o que foi consagrado à utilização pela maioria. Considerar a leitura literária como jogo permite a reelaboração dos sentimentos e da visão de mundo de cada um.

Será analisado o emprego da instância paratextual em *Récits* seguindo a sugestão de Picard, como um jogo de leitura, no qual o leitor precisa descobrir as regras que vai utilizar para jogar, para envolver-se com o texto. Ao abrir a primeira página do livro, o leitor depara-se com uma estrutura formal que investe contra um modo restrito de leitura, sugerindo uma mudança de *habitus*¹⁶² no sentido proposto por Bordieu, e que o convida a interagir, a jogar o jogo de leitura da obra roabastiana em francês, exercitando a reflexão acerca das regras do jogo.

Por onde começar a leitura? Em *Récits*, o leitor pode optar pela leitura do texto, no mínimo, de dois modos. O primeiro busca

¹⁶¹ « (...) Quant à ses fonctions, le jeu, en relation manifeste avec la *symbolisation*, serait à la fois *défensif* et *constructif*; procurant une *maîtrise* particulière (...) il s'agirait d'une *activité absorbante, incertaine*, ayant des rapports avec le *fantasmatique*, mais également avec le *réel*, vécue donc comme *fictive*, mais soumise à des *règles*. Sa gamme s'étendrait des manifestations les plus archaïques et spontanées aux recherches les plus compliquées, de *paidia*, *Kredati*, *jocus*, à *ludus*, ou, si l'on veut bien adopter ce vocabulaire, en hommage à Winnicott, du *playing* (à l'exclusion du *fooling*) aux *games* (à l'exclusion du *gambling*, du moins s'il est massivement dominé par le hasard et/ou l'appât du gain)». (Picard, 1986, p. 30).

¹⁶² Para Bourdieu (1998), *habitus* pode ser definido como “princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais nós construímos praticamente o sentido do mundo, sua significação, mas também inseparavelmente sua orientação em direção ao futuro”. (BOURDIEU, 1998, p. 533).

estabelecer relações intertextuais¹⁶³ entre o fragmento paratextual posicionado do lado esquerdo e o texto ficcional que ele antecede. O segundo, lendo o texto ensaístico de uma só vez, pois o emprego das reticências autoriza essa leitura.

O texto à esquerda apresenta um título que delimita seu assunto: a relação entre escritura e exílio. O vocábulo escritura, introduzido pelo título e retomado anaforicamente no início do fragmento pelo uso do pronome “ela”, sugere o tema central do texto: a relação metafórica entre escritura e exílio.

Embora, pela extensão, com o emprego do verso, do *enjambement* e do uso do itálico, características formais do texto à esquerda, o leitor tenha a sensação de que se trata de um texto poético. Nesse sentido, o leitor é induzido a ler o fragmento paratextual como uma espécie de nota paratextual, que introduz o texto ficcional. Derrida (2004) sugere que a anotação paratextual supõe uma relação de intertextualidade na medida em que:

A anotação é inteiramente intertextual, a partir do momento em que compreendemos o “texto”, no sentido clássico, como sendo uma anotação que representa um discurso principal sustentado por um discurso secundário. Com efeito, ela consiste em um texto ligado a outro texto cuja significação se dá no interior desta relação. (DERRIDA, 2004, p. 12).¹⁶⁴

De conformidade com esse mesmo autor (2004, p. 15), “a nota é comentário, notícia [...] que permite a introdução de uma informação”¹⁶⁵. Assim, o caráter informativo, característico do gênero ensaístico das notas paratextuais em *Récits*, reflete sua autonomia e a adoção de um gesto didático do professor/escritor que altera o domínio do literário.

¹⁶³ COURTHÈS (2006) analisa as relações hipertextuais da narrativa robastiana. Segundo o autor: “*dentro del marco de “la poética de las variaciones”, le encantaba variar las formas y los contenidos de sus textos, provocando ecos en toda su obra y en la mente del lector desde luego*” (COURTHÈS, 2006, p. 115).

¹⁶⁴ “L’annotation est entièrement intertextuelle, à partir du moment où nous comprenons le “texte” dans le sens classique comme étant une notation qui représente un discours principal soutenu par un discours secondaire. En effet, elle consiste en un texte relié à un autre texte qui n’est porteur de signification qu’à l’intérieur de cette relation. (DERRIDA, 2004, p. 12).

¹⁶⁵ “...la note est commentaire, “notice” ...qui permet d’introduire un renseignement” (DERRIDA, 2004, p. 13).

A primeira proposta de leitura sugerida pela organização textual do volume em francês instaura-se a partir da extensão dos fragmentos paratextuais em *Récits*. Eles variam entre oito (mínimo) e dezesseis linhas (no máximo), convidando o leitor a ler os fragmentos como notas teóricas que introduzem a leitura do texto ficcional.

A segunda sugestão advém do emprego dos sinais gráficos do texto à esquerda. As reticências empregadas nos fragmentos assinalam que o sentido possível pode ser apreendido num fluxo contínuo.

A leitura de *Récits* demanda uma atitude ativa por parte do leitor. Ao optar por um dos protocolos de leitura sugeridos pelo texto, o leitor tem o papel de reconstruir, partindo de suas experiências, de sua leitura de mundo, o complexo tecido comunicativo iniciado no momento da geração do texto, no início do jogo.

Nessa perspectiva, vale lembrar o protocolo de leitura que estabelece Cortázar no domínio paratextual de *O jogo de Amarelinha*¹⁶⁶, cujo Tabuleiro de Direção delega ao leitor duas possibilidades de jogar o jogo da amarelinha, de ler o livro como *game*. As instruções do jogo sugeridas pelo Tabuleiro de Direção chamam o leitor a interagir, a escolher as suas próprias regras para jogar, provocando reflexão sobre o processo de leitura da obra literária. Partindo dessa premissa, o emprego da instância paratextual em *Récits* dialoga com a tradição contemporânea instaurada por *Rayuela*.

Após a junção dos fragmentos separados pelas reticências, sinal ortográfico empregado na divisão do texto, observa-se que cumprem a sua função estilística mais comum: sugerem a suspensão do pensamento. A articulação dos fragmentos da prosa poética caracteriza-se em um texto ensaístico, cujo título: “Escritura: Metáfora do exílio” propõe reflexões a respeito de uma escritura expatriada.

Esta análise vai privilegiar a segunda possibilidade de leitura sugerida pela organização textual em *Récits*, privilegiando a reunião dos fragmentos em verso dispostos ao longo do volume, que compõem o texto: “Escritura: Metáfora do exílio“. Deste modo, constitui-se em um *corpus* o que se denomina:

...Écriture: Metaphore d'exil...	...Escritura: Metáfora do exílio...
... <i>L'écriture elle aussi en naissant, c'est à dire en se fixant dans un système de signes, tombe en état de</i>	... A escritura ela também ao nascer, ou seja, ao se fixar em um sistema de signos cai em estado de dejeto. Ela

¹⁶⁶ CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da Amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Ed. Civilização Brasileira, 1972.

<p><i>déjection. Elle transforme le sujet de l'oralité en un objet suspect, soumis à caution. Elle fixe la palpitation de la parole non dans la duplicité réflexive du miroir, mais dans l'artificielle réduction du texte fermé sur lui même...</i></p>	<p>transforma o sujeito da oralidade em um objeto suspeito, submetido à cautela. Ela fixa a palpitação do discurso não dentro da duplicidade reflexiva do espelho, mas na redução artificial do texto fechado sobre si mesmo.</p>
<p><i>...le texte écrit est là, lancé, au milieu de la forêt vierge de l'écrit ; extirpé de qui l'a produit, ouvert seulement à l'aventure extérieure du sens, à la mise hors de propos du sens premier, aux innombrables variations de la lecture qui se tisseront au tour de ce texte prisonnier, exilé, pour être tombé, comme le souligne l'aphorisme bouddhiste, dans « l'abîme de l'herésie du moi... »</i></p>	<p>... O texto escrito está aí, lançado em meio da floresta virgem do escrito; extirpado de quem o produziu, aberto somente à aventura exterior do sentido, fora do sentido inicial, às inúmeras variações de leitura que se tecerão em torno deste texto prisioneiro, exilado, para ser derrubado, como evidencia o aforismo budista: “no abismo da heresia de mim...”.</p>
<p><i>...La cosmogonie guarani concevait le langage humain comme le fondement de cosmos et l'originelle nature de l'homme. Noyau de ce mythe d'origine est l'esotérique et intraduisible ayvu rapyta ou ñe'eeng mbyte râ, moelle de la parole-âme: l'ayvu du commencement des temps. Bruit ou son imprégné de la sagesse de la nature et du cosmos qui s'engendrent au travers de cet austère et mélodieux Père du commencement et de la fin, suscitateur de la parole fondatrice. Parole secrète qui jamais n'est prononcée devant des étrangers, et qui avec tataendy (flamme-du-sacré) et tatachina (fumerolle ou brume-du-pouvoir-créateur) composent les trois éléments primordiaux de la cosmogonie des anciens Guaranis...</i></p>	<p>... A cosmogonia guarani concebia a linguagem humana como o fundamento do cosmos e como natureza original do homem. Núcleo deste mito de origem é o esotérico e intraduzível <i>ayvu rapyta ñe'eng mbyte râ</i>, medula da palavra alma: o <i>ayvu rapyta</i> do início dos tempos. Barulho ou som impregnado de sabedoria da natureza e do cosmos que se engendra através desse austero e melodioso pai do começo e do fim, suscitador da palavra fundadora. Palavra secreta que jamais se pronuncia diante de estrangeiros, e com <i>tataendy</i> (chama do sagrado) e <i>tatachina</i> (fumaça ou névoa do poder criador) compõem os três elementos primordiais da cosmogonia dos antigos Guaranis...</p>
<p><i>...Dans cette société déséquilibrée par le pouvoir oppresseur, la voix ancestrale a elle aussi été confisquée :</i></p>	<p>...Nesta sociedade desequilibrada pelo poder opressor, a voz ancestral foi também confiscada: essa linguagem</p>

<p><i>ce langage ultime dans lequel un peuple menacé et poussé se réfugie. Langage sans écriture dont le texte absent, qui autrefois renferma la moelle de la parole –âme- semence de l'humain et du sacré-, s'est presque transformé en la métaphore radicale de la prison et de l'exil...</i></p>	<p>última, na qual um povo ameaçado e perseguido se refugia. Linguagem sem escritura na qual o texto ausente, que outrora abrigava a medula da palavra alma – semente do humano e do sagrado – foi quase transformada na metáfora radical da prisão e do exílio...</p>
<p><i>... Cette situation ne pourrait s'inscrire que dans une grande fresque aux couleurs spectrales de la nature et de l'homme. Démantelés, brimés, détruits. Toujours renaissants. Car si l'individu ne meurt qu'une foi, un peuple renaît sans fin. Le temps est complice des victimes, nom des exterminateurs. Ce sont elles qui à chaque instant choisissent à nouveau leur destin au milieu du cauchemar, de la peur, de la violence...</i></p>	<p>...Esta situação poderia se inscrever apenas em um grande afresco de cores espectrais da natureza e do homem. Desmantelados, intimidados, destruídos. Sempre renascidos. Por que se o indivíduo morre apenas uma vez, um povo renasce sem fim. O tempo é cúmplice das vítimas, não dos exterminadores. São elas que a cada instante escolhem outra vez seus destinos no meio do pesadelo, do medo e da violência...</p>
<p><i>...Peut-on imaginer la vision d'un pareil tableau ? Oui, parce que la magie du langage visuel et de la parole orale, comme dans les chants originels, fait que l'homme en société ne se possède qu'en tant qu'homme qui ignore tout ce qu'il possède : l'homme, la personne-multitude, qui, n'ayant rien, ne peut que tout gagner, pour tous...</i></p>	<p>...Podemos imaginar a visão de um quadro desse tipo? Sim, porque a magia da linguagem visual e da palavra oral, como nos cantos primitivos, faz com que o homem em sociedade não se possua sendo homem que ignora tudo que ele possui: o homem, a pessoa-multidão que, não tendo nada, pode ganhar tudo, por todos...</p>
<p><i>...Le noyau thématique voilé par la brume mythique de la mémoire originelle aura sûrement moins d'importance que l'atmosphère, le temps et l'espace du tableau dans lequel ces images d'exil et de prison, mais aussi de libération et de retour aux sources se reverberent contre le ciel sombre. Dans le cône optique du tableau vibrent les yeux terriblement vivants d'un peuple dans la fièvre et l'obstination de l'espérance. Dans ces</i></p>	<p>... O núcleo temático encortinado pela névoa mítica da memória original terá certamente menos importância do que a atmosfera, o tempo e o espaço do quadro no qual essas imagens de exílio e de prisão, assim como de liberação e de retorno às origens reverberam contra o céu sombrio. No cone ótico do quadro vibram os olhos terrivelmente vivos de um povo febril e obstinado pela esperança. Em seus olhos, a concentração suprema de um</p>

<i>yeux la concentration suprême d'un désir est déjà presque l'avenir...</i>	desejo já é quase o futuro...
--	-------------------------------

O fundamento central da poética roabastiana é apresentado no início do ensaio: “Escritura: Metáfora do exílio”. O primeiro argumento expõe a tensão entre escritura e oralidade, tema central da estética roabastiana, que se pode associar à exposição dicotômica estudada por Cornejo Polar (1994)¹⁶⁷ desde os inícios da Conquista, que da Comarca andina ressoa em outras regiões em que os cruzamentos configuram assimetrias culturais. A escritura: “fixa a palpação do discurso”. Como representar a diglossia da linguagem paraguaia através do texto literário traduzido? O tema central do projeto estético de Roa Bastos, que permeia o discurso paratextual de *Récits*, é retomado no ensaio publicado em *El país* (1985)¹⁶⁸:

La imaginación queda así prisionera de esta doble alienación: la del lenguaje, en la expresión de una realidad que lo desborda; de una realidad que es sonido polifónico, de una realidad que sólo se manifiesta a través de la oralidad, de las inflexiones y modulaciones de la expresión verbal. (ROA BASTOS, 1985, s/n).

As informações sobre a oralidade da cultura paraguaia estão presentes nos dois textos. A linguagem empregada no texto ensaístico publicado no jornal é mais objetiva do que a linguagem polissêmica do discurso paratextual em *Récits*.

No segundo fragmento, o foco consiste em manifestar a relação entre o texto e as inúmeráveis variações que ele pode engendrar; “o texto escrito está aí, lançado em meio da floresta virgem do escrito; extirpado de quem o produziu, aberto somente à aventura exterior do sentido” (ROA BASTOS, 1984, p. 32). O emprego da metáfora silvestre caracteriza uma especificidade do texto escrito que, longe de seu contexto de origem, institui seu mundo de referência por meio do signo verbal. Como conter as variações de leitura que se tecerão pelas leituras da tradução? O texto traduzido está fora de seu contexto de origem:

¹⁶⁷ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir em el aire*. Lima: Horizonte, 1994.

¹⁶⁸ ROA BASTOS, Augusto. *La escritura una metáfora del exilio*. *El país*. 1 jul.1985. Disponível em: http://elpais.com/diario/1985/07/01/opinion/489016808_850215.html. Acesso em 10 out. 2011.

prisioneiro do contexto em que está inserido: “...aberto somente à aventura exterior do sentido, fora do sentido inicial, às inumeráveis variações de leitura” (ROA BASTOS, 1984, p. 32).

As informações sobre a cosmogonia guarani, o mito de origem associado à criação da linguagem, o *ayvu rapyta*, exercem a função de argumento que contribui para a fundamentação das ideias delineadas anteriormente, estabelecendo a relação entre texto e sociedade, contribuindo para a contextualização dos relatos da coletânea. Assim, a instância paratextual da antologia francesa reafirma o gesto conceitual caro à cultura racional na qual a obra traduzida está inserida.

Com referência ao *Ayvu rapita*, texto recolhido por Léon Cadogan com base em relatos orais de informantes sobre o pensamento Mbya guarani da região dos Guairá em 1959, é possível armar a constelação sobre a qual repousa o escrito que tem genealogia também na oralidade que se fundamenta como uma busca existencial da palavra no discurso do indivíduo.

A inclusão das informações a respeito da cosmogonia guarani, argumento central do ensaio “Escritura: Metáfora do exílio” sugere ainda a existência de uma relação estreita entre a complexidade da alma bipartida do expatriado e a escritura, lar que o escritor passa a habitar desde o exílio. No ensaio publicado no periódico *El país*, a abordagem do tema é clara e objetiva:

En el recuento de las formas de exilio del escritor paraguayo (exilio exterior, interior, despojamiento de la vida no vivida, enajenación de la obra no realizada aún, segregación de su realidad, incomunicación de su público nacional de los arrojados a la diáspora, incomunicación con éstos de los que padecen relegamiento interno), el exilio lingüístico es su paradigma, la verdadera metáfora de la realidad transformada en irrealdad. (ROA BASTOS, 1985, s/n).

Em *O Texto Cautivo* (1981), Roa Bastos discute a relação entre o texto literário e a sociedade de consumo. Na segunda parte do ensaio, delineia sua concepção de leitura: “Hay un texto que sólo comienza a serlo quando alguien lo lee”¹⁶⁹. Desse modo, o leitor é também autor do texto literário. O leitor reinventa o livro, fazendo com que o texto seja:

¹⁶⁹ ROA BASTOS, A., apud TOVAR, P., 1991, p. 89.

“único e irrepetible en su experiencia simbólica de lector-autor”.¹⁷⁰ No mesmo ensaio, o autor aborda o aspecto físico da elaboração de um livro,

(...) para el lector que abre un libro nuevo la lectura es un lance inédito. Su imaginación circula libremente sobre esa superficie lisa, recién inaugurada, que hace olvidar el manuscrito. Al lector no lo perturba la prehistoria del libro es subtexto abolido y ausente cuyos desechos quedaron entre los remordimientos del autor. (ROA BASTOS, 1991, p.90).

A função do escritor que explica ao leitor os fundamentos da cultura e da cosmogonia guarani reflete a intromissão do gesto conceitual através do emprego do recurso paratextual, que funciona como uma estratégia que lembra a pré-história do livro, a elaboração do texto, o rascunho, aquilo que o escritor tinha em mente ao elaborar o texto e que foi apagado “pela superfície lisa” do texto, com a qual o leitor se depara ao abrir o livro.

A voz argumentativa, tradicionalmente atribuída ao gênero ensaístico, atravessa o discurso paratextual da antologia francesa. A afirmação: “Nesta sociedade desequilibrada pelo poder opressor, a voz ancestral foi também confiscada” (ROA BASTOS, 1984, p. 66), o argumento relaciona o desprezo governamental à característica fundamentalmente oral da população guarani.

Para Sikirius (1981),¹⁷¹ o ensaio latino-americano no século XX distingue-se por apresentar quatro características básicas: confissão, persuasão, criação artística e informação. Segundo o autor, os ensaios de caráter informativo “produziram um serie de radiografias acerca de varias culturas nacionales. Los diagnósticos de las identidades culturales y de los problemas contemporáneos han sido casi tan numerosos como sus analistas”. (SIKIRIUS, 1981, p.17). Autor de dez ensaios publicados na década de 1980¹⁷² sobre a situação socioeconômica e político-cultural

¹⁷⁰ Idem, p. 91.

¹⁷¹ SKIRIUS, J. *El ensayo Hispano-Americano del Siglo XX*. Tierra Firme. México: FCE, 1981.

¹⁷² “Hacia el pluralismo democrático en Paraguay” (1984), “Carta a Marta Traba y Angel Rama” (1984), “La escritura, metáfora del exilio” (1985), “La lección de Rulfo” (1985), “Carta abierta al pueblo paraguayo” (1986), “Los dilemas de la integración iberoamericana a la luz del V Centenario del descubrimiento de América: III lección conmemorativa Pascual Madoz” (1986), “El Tiranosaurio del Paraguay da sus últimas boqueadas”(1986), “El dilema de la

do Paraguai, Augusto Roa Bastos é um dos intelectuais latino-americanos que contribuíram para radiografar, analisar seu país.

A extensa publicação ensaística roabastiana, publicada pelas imprensas argentina e paraguaia durante a década de 1980, corresponde ao período em que o intelectual passou a ser o porta-voz de seu povo. Para Rodas (2011), naquele momento: “El mito del escritor cede ante el hombre de carne y hueso que personifica los sueños de libertad de un pueblo condenado a vivir bajo el peso de los Supremos” (RODAS, 2011, p. 177). Em uma entrevista em abril de 1983, o escritor afirma: “un desterrado no es un muerto civil” (ROA BASTOS, 1983, apud RODAS, 2011, p. 177). Aquele era um período em que o intelectual engajado, exilado na França, canalizava sua criatividade para argumentar em favor de seu povo. Segundo Rodas (2011), a partir da perda da cidadania paraguaia ocorrida pela expulsão do país em abril de 1982, Roa Bastos começou a ser considerado o grande opositor da ditadura Stroessner.

A partir daí, a argumentação cede lugar a uma subjetivação revelando o que Olmos (2009) define como sendo característica principal do ensaio: sua hibridez genérica. Para Olmos (2009)¹⁷³, a forma híbrida do ensaio:

(...) impide una delimitación precisa de sus rasgos característicos y de su dominio discursivo. En otras palabras, en su definición, el ensayo exige el abandono de las categorías discursivas establecidas, pero no para recortar un dominio ajeno a las mismas, sino para trazar un movimiento transversal por todas ellas. Es en este sentido que el ensayo despliega una escritura auto reflexiva que, consciente de sus propios procesos constructivos, activa el gesto crítico de la sospecha al asumir la instancia de enunciación subjetiva como su momento inicial y último (OLMOS, 2009, p.4).

Como aponta Olmos, o ensaio de natureza híbrida inclui a autorreflexão pelo entrecruzamento dos discursos que atravessam a escritura ensaística. Nesse sentido, a escritura roabastiana em francês

integración iberoamericana” (1986), “El país donde los niños no querían nacer” (1986), “Cultura oral y literatura ausente” (1987).

¹⁷³ OLMOS, A. C. *Los límites de lo legible*. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana. In: Crítica Cultural. Vol. 4, n. 1, jun. 2009.

está impregnada pelo gesto autorreflexivo iniciado a partir do ingresso do escritor no sistema acadêmico, como se pôde observar pela inclusão do ensaio em verso, que constitui uma das estratégias narrativas empregada pelo autor na instância paratextual em *Récits*.

A proposta de leitura sugerida pelo emprego da paratextualidade em *Récits* coloca o leitor em uma zona de fronteira, ambígua, intermediária, entre o texto literário e o que está à margem dele. A leitura da obra robastiana demanda uma postura participativa. O ato de leitura equipara-se, assim, ao ato de escritura, exigindo perseverança e esforço. Deixa-se que a leitura de “Squame” exemplifique a proposta de leitura participativa que brota do texto robastiano.

Em artigo que analisa as mudanças que ocorrem entre o uso da literatura e suas relações com a vida, Ludmer (1991) analisa as mudanças ocorridas nas representações do herói, nos protagonistas de *Hijo de hombre* e *Yo el Supremo*. De acordo com Ludmer, a narrativa de Roa Bastos é marcada pelo signo da mudança. Para esse autor:

(...) cada vez que se planteó el problema del uso de la literatura y su relación con la vida, la escritura de Roa Bastos abrió otro ciclo y en ese mismo momento construyó un tipo de representación que garantizaba la vida de lo referido, aun cuando esa representación se veía obligada a cambiar constantemente, a exhibir su historicidad. Y esto ocurre porque el centro de su representación es el cambio (Ludmer, 1991).

Ludmer assinala que a obra robastiana acompanha as mudanças que ocorrem nas representações entre vida e literatura. Nesse sentido, a leitura de “A Caspa” privilegiará a análise da representação do “herói”, para caracterizar a mudança na estética robastiana e a escritura expatriada do período de exílio francês.

4.2 A ESCRITURA EXPATRIADA EM: “SQUAME” (“A CASPA”)

(...) únicamente el espacio del imaginario del no-lugar y del no tiempo permite bucear a los espías del alma en los enigmas del universo humano todo tiempo y lugar. (ROA BASTOS, 1996).

Publicado como fragmento de uma novela inacabada em janeiro de 1982, na revista espanhola *Quimera*¹⁷⁴, o conto “A Caspa” não foi incluído em “Cuentos Completos” (2008) e não integra nenhuma outra coletânea do autor em castelhano-guarani, pelo menos até o momento da elaboração deste estudo. O objetivo aqui, por meio da leitura de “A Caspa”, é discutir os aspectos relacionados à trajetória estética do escritor no exílio francês e contribuir para a caracterização da escrita expatriada.

Segue o texto traduzido:

ROA BASTOS, A. “Squame”, “A Caspa”. In: *Les Récits de la nuit et de l'aube*. Trad. Iris Gimenez. Le Caligraphe, 1984, pp. 93 a 108.

Squame	A Caspa
On ne le voit pas bien au début; rien qu'une ombre, la silhouette courbée d'un homme qui est là dans un geste d'attente. Il n'y a ni fenêtres, portes, air, soleil ni alentours. Rien qui ressemble au déjà vu et entendu; le chant d'un oiseau, le bruit de l'eau d'une conduite qui fuit, le chuintement des choses abandonnées. Vibration posthume des choses? Oui, peut-être non.	Não se o vê bem no início, apenas uma sombra, a silhueta encurvada de um homem que está ali em um gesto de espera. Não há portas, nem janelas, ar, nem sol nos arredores. Nada que se assemelhe ao já visto ou ouvido; o canto de um pássaro, o ruído da água de um cano quebrado, o murmúrio das coisas abandonadas. A vibração pós-tuma das coisas? Sim, mas talvez não.
Aucun son, alors. Aucune odeur, aucune lumière connue. A moins que cette pénombre n'en soit l'envers. Nuage de fumée, brume inerte et neutre marbrée à intervalles par les franges oxydées du spectre. Absence d'une lumière qui n'est déjà plus là mais qui ne cesse d'apparaître transformée en une autre, montrant et occultant à la fois la silhouette de l'homme, les choses qui ne sont plus à leur place, soudain immobiles simulant y être.	Nenhum som, então. Nenhum cheiro, nenhuma luz conhecida. A menos que esta penumbra esteja do avesso. Nuvem de fumaça, névoa inerte e neutra marmorizada a intervalos pelas franjas oxidadas do espectro. Ausência de luz que não está mais ali, mas que não cessa de aparecer convertida em outra, mostrando e ocultando a cada vez a silhueta do homem, as coisas que não estão mais em seus lugares, de repente imóveis e parecendo que estão.
<i>Dans une pièce obscure il y a un</i>	<i>Em um quarto escuro há um roupão</i>

¹⁷⁴ ROA BASTOS, A. “La Caspa”. In: *Quimera*. Jan. 1982 p. 64-66. (Anexo N)

<p><i>peignoir de femme accroché derrière une porte. Entre un petit garçon, furtivement, sur la pointe des pieds. Il approche une chaise et grimpe avec effort jusqu'à enlacer le peignoir. Il plonge le visage dans les plis, à hauteur des seins et savoure l'odeur de l'absente qui est encore là, de moins en moins cependant, à en juger par la façon insistante et désolée dont l'enfant frotte les lèvres, les yeux, le front sur les plis vides. Il s'entoure des manches et se balance un moment comme en se laissant bercer par cette absence qu'il ne comprend pas. Puis il se couvre entièrement du peignoir, sort la tête et fait une grimace obscène au rayon de lumière qui filtre par la rainure de la porte.</i></p>	<p><i>de mulher preso atrás da porta. Entra um menininho furtivamente, na ponta dos pés. Ele puxa uma cadeira e sobe com esforço até conseguir ficar abraçado ao roupão. Ele mergulha o rosto nas dobras, à altura dos seios e saboreia o odor ausente que ainda está ali, cada vez menos intenso, contudo, a julgar pela maneira insistente e desolada pela qual a criança esfrega os lábios, os olhos, a testa nas dobras vazias. Ele cerca-se com as mangas e balanceia-se por um momento, deixando-se embalar por esta ausência que não compreende. Depois cobre-se inteiramente com o roupão, bota a cabeça para fora e faz uma careta obscena ao raio de luz que atravessa a fresta da porta.</i></p>
<p>Tout cela ne compte pas pour le moment. Ne comptent pas les mots, la vieille lumière, les souvenirs plus qu'anciens, sournoisement fidèles à la fausseté de leurs représentations.</p>	<p>Tudo isto não conta por enquanto. Não contam as palavras, a velha luz, as lembranças mais que do que antigas, maliciosamente fiéis à falsidade de suas representações.</p>
<p>Ce qui compte, c'est cette masse sombre qui est là dans un extérieur non représentable, sous une fausse apparence de présent. L'inconnu là, toujours et encore à venir, toujours et déjà passé attendant quelque chose par-delà ce qui survient.</p>	<p>O que conta é esse vulto sombrio que está aí em um exterior não representável, sob uma falsa aparência de presente. O desconhecido, ainda e sempre por vir, sempre e já passado esperando que alguma coisa a mais aconteça.</p>
<p>Présence visible n'est point présence racontable. Elle ne l'est plus. Situation d'autant plus difficile à expliquer que quelque chose de plus réel, parce que plus improbable, est en train de survenir, et ce qui survient est son propre commentaire qui se réabsorbe en lui-même sans personne désormais, par bonheur, qui puisse le recueillir, s'en rappeler ou l'oublier. Voilà bien l'humour et le piquant de l'histoire.</p>	<p>Presença visível não é presença narrável. Ela não é mais. Situação especialmente mais difícil de explicar do que alguma coisa de mais real, porque mais improvável, ela está ocorrendo, e o que ocorre é seu próprio comentário que se reabsorve nele mesmo, sem ninguém dali em diante, felizmente, que pudesse recolhê-la, lembrar-se ou esquecê-la. Eis o humor e a graça do assunto.</p>
<p>Parce que fable ou pas, l'inconnu est là. Comme si on disait aussitôt mythe</p>	<p>Porque fábula ou não, o desconhecido está ali. Como se se dissesse mito e</p>

<p>aussitôt fait. Immobile sur l'espace courbe, lent, sans horizons. Présence anonyme ancrée dans une durée dont lui-même fait partie avec son abrupte passivité, son vide, son poids d'atomes vertigineux peut-être bien, au-delà de quelque improbable mirage ou hallucination que le désert brumeux ne pourrait engendrer.</p>	<p>feito¹⁷⁵. Imóvel no espaço encurvado, lento, sem horizontes. Presença anônima ancorada em uma duração da qual ele mesmo faz parte com sua abrupta passividade, seu vazio, seu peso de átomos vertiginosos, talvez bem além de alguma improvável miragem ou alucinação que o deserto enevoadado não poderia engendrar.</p>
<p>En un autre temps, il faut bien l'appeler ainsi, les littératures qui se prétendaient d'imagination, alliées à la pseudo-science, inventaient et expliquaient, pour l'enchantement général, des fantasmagories et des chimères idiotes pour des lecteurs idiots qui les lisaient et s'en délectaient en un clin d'oeil. Ils jouaient allègrement avec l'illusion de la panique cosmique qui termina par les dévorer en les neutronisant dans leurs refuges souterrains en un autre clin d'oeil.</p>	<p>Em outro tempo, por assim dizer, as literaturas que se pretendiam de imaginação, aliadas à pseudociência, inventavam e explicavam, para o encantamento geral, fantasmagorias e quimeras idiotas para leitores idiotas que se deleitavam num piscar de olhos. Eles brincavam alegremente com a ilusão do pânico cósmico que acabou por devorá-los, neutronizando-os, em seus refúgios subterrâneos em outro piscar de olhos.</p>
<p>Selon ces littératures-là cet individu solitaire ne serait qu'un nômade sidéral, un homme entré dans le monde par la porte de derrière au moment où les autres portes sautaient : le dernier survivant de l'apocalypse planétaire. Enfin, tout au plus, une image formée par la conjonction d'innombrables images venues de diverses régions du temps et de l'espace, réunies et concentrées par hasard dans l'image de l'inconnu qui est là, hors de l'espace et du temps, fasciné diraient-elles, par une erreur du cosmos. Explication non moins ingénue et fallacieuse puisque les</p>	<p>De acordo com tais literaturas, este indivíduo solitário seria apenas um nômade sideral, um homem introduzido no mundo pela porta dos fundos no momento em que as outras portas saltavam: o último sobrevivente do apocalipse planetário. Enfim, no máximo, uma imagem formada pela conjunção de inúmeráveis imagens vindas de diversas regiões do tempo e do espaço, reunidas e concentradas por acaso na imagem do desconhecido que está aí, fora do espaço e do tempo, fascinado diriam elas, por um erro do cosmos. Explicação não menos ingênua e falaciosa, uma vez que as</p>

¹⁷⁵ O provérbio francês “Aussitôt dit, aussitôt fait” é empregado no mesmo sentido que o provérbio português “dito e feito”. O autor substitui o termo “dito” pelo substantivo mito. Essa substituição acentua a ambiguidade da forma verbal “feito” que em francês tem o mesmo som que a palavra “fato”. (Dito e feito, por mito e fato).

notions de temps et d'espace, de cause ou de casuel n'étaient que des recours allégoriques très rudimentaires en ces royaumes éteints de l'irréalité. Car si une goutte de folie suffisait à aiguïser le jugement, une goutte de déjugement final avait suffi à anéantir l'imaginaire de la genèse.	noções de tempo e espaço, de causa ou de casual não eram mais do que recursos alegóricos muito rudimentares naqueles reinos extintos da irreabilidade. Porque se uma gota de loucura bastou para avivar o julgamento, uma gota de desjulgamento final teria sido suficiente para aniquilar o imaginário da gênese.
Au milieu de l'explosion de l'univers que nous subissons, les morceaux qui retombent sont vivants, pronostiqua quelqu'un, quelque augure fou de ces temps d'inconscience et de panique secoués par le fracas des destructions qui par bonheur empêchèrent qu'on l'entende et le comprenne.	No meio da explosão do universo a que as pessoas se submetem, os pedaços que caem estão vivos, alguém prognosticou algum augúrio louco desses tempos de inconsciência e de pânico sacudidos pela colisão das destruições que felizmente impediram que fossem ouvidas e compreendidas.
Le virus du bonheur n'a jamais été contagieux et l'oubli souffle où il veut.	O vírus da felicidade nunca foi contagioso e o esquecimento sopra em qualquer lugar.
<p><i>Un pré au milieu d'un bois reverdi par le printemps, à la lumière ultime d'un invisible coucher de soleil. Attachée à un arbre, les bras derrière le dos et les yeux bandés, une jeune fille nue se meut rythmiquement dans ses liens. Elle ne cherche pas à s'en libérer mais à sortir d'elle même. Il y a frissons et espoirs dans la sotte chansonnette quelle fredonne en se plaignant non de la pueur de sa nudité mais de la honte de sa solitude.</i></p> <p style="text-align: center;">«Viens et entre en moi,.. habite-moi et aime-moi pour un jour et une éternité... »</p> <p><i>Tout autour de la jeune fille, assis sur des piles de livres et de dossiers, plusieurs adolescents se masturbent au rythme de la chansonnette, sérieux et cérémonieux, fermant les yeux dans l'orgasme presque en même temps. Un</i></p>	<p><i>Um prado no meio de uma floresta enverdeada pela primavera, à luz última de um pôr-do-sol invisível. Presa a uma árvore, os braços atrás das costas, uma jovem nua movimenta-se ritmicamente¹⁷⁶. Ela não tenta liberar-se, mas quer sair de si mesma. Existem arrepios e esperanças na cantiga que ela cantarola, queixando-se não do pudor de sua nudez, mas da vergonha de sua solidão.</i></p> <p style="text-align: center;">“Vem e entre em mim... Habite-me e ame-me Por um dia e pela eternidade...”</p> <p><i>Ao redor da moça, sentados sobre pilhas de livros e relatórios, vários adolescentes masturbam-se no ritmo da cantiga, sérios e cerimoniais, fechando os olhos num orgasmo quase simultâneo. Um apenas permanece</i></p>

¹⁷⁶ Dificil traduzir a expressão: *dans ses liens* = em seus laços = na sua.

<i>seul reste immobile, absent, tournant le dos à la jeune fille.</i>	<i>imóvel, ausente, virado de costas para a moça.</i>
L'oubli a soufflé comme le simoun sur l'inconnu. Il se couvre à peine, immobilisé dans le geste qui a porté la main crochue à hauteur des yeux. Incapable de sortir une cigarette et de fumer, d'esquisser le plus infime geste de bienvenue ou d'adieu à quiconque passerait par là, à supposer bien sûr que quelqu'un puisse passer par là.	O esquecimento soprou como o simoun ¹⁷⁷ sobre o desconhecido. Ele se cobre um pouco, imobilizado pelo gesto que aproximou a mão em forma de concha à altura dos olhos. Incapaz de puxar um cigarro e fumar, de esboçar o mais íntimo gesto de boas-vindas ou de adeus a quem quer que passe por ali, a supor obviamente que alguém pudesse passar por ali.
La brumeuse lumière a changé peu à peu au gré de la rotation de l'endroit. De son incolore neutralité d'abîme elle a viré à une matière de réverbération impalpable qui s'étend uniformément et se détache de la surface des choses.	A luz brumosa muda pouco a pouco de acordo com a rotação do lugar. De sua neutralidade incolor de abismo tornou-se uma matéria de reverberação impalpável que se estende uniformemente e se desprende da superfície das coisas.
Plus nettement à présent ressort le profil de l'individu solitaire, assis face à ce qui dut être une table de travail, la console de controle d'un laboratoire cybernétique; probablement un cabinet du service d'intelligence, un poste de police, le panoptique de la bourse des valeurs ou l'ex-laboratoire d'une centrale thermonucléaire. Vestiges, taches-traces méconnaissables, égalisés par la pénombre, sur la terre d'origine lisse et oublieuse.	Mais clairement agora aparece o perfil do indivíduo solitário sentado em frente àquilo que deve ter sido uma mesa de trabalho, o console de controle de um laboratório cibernético; provavelmente um escritório do serviço de inteligência, um posto de polícia, uma panóptica da bolsa de valores ou o ex-laboratório de uma central termonuclear. Vestígios, manchas-traços irreconhecíveis, equalizados pela penumbra, sobre a terra de origem lisa e esquecida.
Qu'importe la scène pour cette histoire sans histoire qu'on ne peut mettre en scène ni ôter de la scène où l'action se déroule. Parce que l'espace vide où a été la table a aussi bien pu correspondre à un dolmen enfoui dans quelle faille.	A cena não importa para esta história sem história que não se pode encenar nem remover da cena onde a ação se desenrola. Porque o espaço vazio ocupado outrora pela mesa poderia também corresponder a um dólmen sepultado naquela falha.
Antiquités que les plus récentes.	Antiguidades mais do que recentes.

¹⁷⁷ O *simoun* é um vento quente, seco e violento que sopra nas costas orientais do mar Mediterrâneo..

<p>Absorbé il se découpe sur elles, l'inconnu, comme adossé à un mur de lamentations, une main devant le visage; l'autre agrippe un sac ou un porte-documents très rebondi. On pourrait soupçonner qu'il l'opprime et le protège possessivement, obsessivement, contre tout risque de vol, d'oubli ou de disparition. Soudain il esquisse le geste extrêmement rapide de porter la main à sa tête, Il trifouille dans les cheveux ouvre le sac et y laisse tomber quelque chose à l'intérieur, un filament qui brille faiblement.</p>	<p>Absorto, ele se debruça sobre elas, o desconhecido, como se estivesse encostado a um muro de lamentações, uma mão na frente do rosto, a outra agarrando um saco ou um porta-documentos muito volumoso. Poderia se suspeitar que ele o comprimisse e o protegesse possessiva, obsessivamente, contra todo e qualquer risco de roubo, de esquecimento ou de desaparecimento. De repente ele esboça o gesto extremamente rápido de levar a mão à cabeça, ele coça¹⁷⁸ os cabelos, abre o saco e deixa cair alguma coisa dentro, um filament que brilha apagadamente.</p>
<p>La rafale d'un grondement lointain et sourd semblable au crépitement d'une salve d'applaudissements dans un théâtre immense et vide, s'est laissée entendre en ce même instant. Peut-être tout cela n'a-t-il été qu'une fugace et soudaine interférence, l'ombre-écho d'une explosion qui profile sa masse de vapeurs et de gaz dans la nuit soudaineraient solaire, zénithale. Immédiatement, la concave réverbération se réabsorbe, s'éteint et disparaît dans l'opacité uniforme qui entoure l'homme au sac.</p>	<p>A rajada de um retumbar longínquo e surdo semelhante a uma salva de aplausos em um teatro imenso e vazio, se faz ouvir nesse mesmo instante. Talvez tudo isso seja apenas uma interferência fugaz e repentina, a sombra-eco de uma explosão que perfila sua massa de vapores e de gás na noite repentinamente solar, zenital. Imediatamente a reverberação côncava reabsorve-se, apaga-se e desaparece na opacidade uniforme que circunda o homem ao saco.</p>
<p>L'homme et le sac, les deux font la paire. Une seule silhouette. Cassé en deux, l'homme, à demi divisé entre ce qu'il attend et ce qu'il redoute. La poussière mathématique projette sa forme taciturne sur l'écran de clarté cendreuse qu'offre son envers.</p>	<p>O homem e o saco, tal e qual. Uma silhueta apenas. Partido em dois, o homem dividido ao meio entre o que ele espera e o que ele teme. A poeira matemática projeta sua forma taciturna sobre a tela de claridade pálida que oferece seu contorno.</p>
<p>Pour le voir tel qu'il est il faudrait traverser ce rideau, franchir l'invisible pas où le mouvement commence à reculer. Il est nécessaire d'entrer là,</p>	<p>Para vê-lo como ele é, é necessário atravessar a cortina, transpor o passo invisível onde o movimento começa a recuar. É necessário que se entre aí,</p>

¹⁷⁸ “Trifouiller”: gesto de levar a mão à cabeça e coçar os cabelos pensativamente.

<p>d'être avec lui. Le regarder d'où règne la fraîcheur, l'inédit, le pur oubli de l'humain. Mémoire de ce qui n'est pas encore. Le regarder d'un point qui embrasse tous les points de cet endroit non représentable avec cet homme qui en est la représentation.</p>	<p>que se esteja com ele. Olhá-lo de onde reina o frescor, o inédito, o puro esquecimento do humano. Memória do que ainda não é. Olhá-lo de um ponto que abraça todos os pontos desse lugar não representável com este homem que é a sua representação.</p>
<p>Il n'est pas nécessaire d'imaginer quoi que ce soit. L'inconnu enlacé au sac, au mieux le sac enlacé à l'homme, converti en son principal organe, soutien et dépôt de ses ruines préalables.</p>	<p>Não é necessário imaginar nada. O desconhecido entrelaçado ao saco, ou melhor, o saco entrelaçado ao homem, convertido no seu órgão principal, apoio e depósito de suas ruínas prévias.</p>
<p>Pour connaître sa vérité ou ce qui en reste comme rebut, il faut être finalement cet inconnu qui se substitue à quelqu'un, à tous, à personne; absence visible dans la chaîne sans fin de substitutions. Hâve vérité cependant, que celle qui semblerait uniquement pouvoir se révéler au travers d'un personnage représenté qui se fit fugitif d'une grande catastrophe de souvenirs après avoir contribué anonymement à la déclencher. Témoin attardé dans un repli du hasard, le dernier, le seul témoin qui ne peut témoigner sur rien. Un inconnu dépourvu de semblables, un acteur sans paroles, sans spectateurs divertis, indifférents ou franchement de mauvaise humeur pour l'applaudir ou le huer sans commisération. Même le geste de lancer une bouteille à la mer serait une mauvaise plaisanterie dans ce vaudeville en carton-pierre du naufrage universel, que personne ne pourrait recueillir ni comprendre.</p>	<p>Para saber sua verdade ou o que resta dela como dejetos, é preciso finalmente ser este desconhecido que se substitui a algum de nós, a todos, a ninguém, ausência visível na cadeia sem fio das substituições. Verdade mais desfigurada, contudo, do que aquela que parecia unicamente poder se revelar através de um personagem representado que se fez fugitivo de uma grande catástrofe de lembranças depois de ter contribuído anonimamente a desencadeá-la. Testemunha adiada em uma dobra do acaso, a última, a única testemunha que não pode testemunhar sobre nada. Um desconhecido sem semelhantes, um ator sem falas, sem espectadores divertidos, indiferentes ou francamente mal-humorados para aplaudi-lo ou vaiá-lo sem comiseração. Mesmo o gesto de lançar uma garrafa ao mar seria uma brincadeira de mau gosto nesse <i>vaudeville</i> em papel-cartão do naufrágio universal, a qual ninguém poderia recolher nem compreender.</p>
<p>Découvrir ce que garde le sac, rien que cela, prendrait le temps que mit l'univers à se former. Alors, pour mal comprendre sans hâte ce qu'a enterré l'homme dans la bouteille sans fond?</p>	<p>Descobrir o que há no saco, nada mais que isso, tomaria o tempo que o universo levou para se formar. Então, quanto tempo mais levaria para mal compreender sem pressa o que o</p>

<p>Pas beaucoup plus, bien sûr, mais il faudrait faire le compte à rebours vers le début et qui reste-t-il pour le faire, avec toute cette quincaillerie détruite, excepté moi semble dire l'homme qui est là, apoplectique de par le furieux rêve qui le possède, rendu à l'impossibilité de ses propres actions sauf ce geste d'automate de porter les ongles à son cuir chevelu.</p>	<p>homem enterrou na garrafa sem fundo? Não muito mais, é claro, mas seria necessário fazer a contagem regressiva em direção ao início e quem resta para fazê-lo, com toda essa quinquilharia destruída, com exceção de mim mesmo, parece dizer o homem que está ali, apoplético pelo sonho furioso que o possui, levado à impossibilidade de suas próprias ações, com exceção desse gesto de autômato de levar as unhas ao seu couro cabeludo.</p>
<p><i>Il y a un wagon de chemin de fer en mines qui traverse une plaine sans fin sur la terre rouge dans une région des tropiques. II avance imperceptiblement dans un voyage de retour de nulle part, sur des rails en bois. Foyer, au début, d'un couple et d'un enfant. Puis le wagon délabré est poussé par de plus en plus de gens. La foule l'enfonce au plus profond de la forêt vierge avec sa pesante charge d'obsessions. Sur d'autres étendues gelées ou règnent !a désolation et la ruine il y a d'autres wagons, d'innombrables wagons attelés en chaîne qui avancent en grinçant avec leur charge de foules spectrales, vers les tours de fumée qui flanquent l'horizon. De tous côtés, exodes, caravanes en débandade, fourmillières humaines qui fuient la terreur et la mort et vont vers la terreur et la mort.</i></p>	<p><i>Existe um vagão ferroviário que atravessa uma planície sem fim sobre a terra vermelha em uma região dos trópicos. Ele avança imperceptivelmente em uma viagem de retorno de parte alguma, sobre trilhos de madeira. Lar, no início, de um casal e de uma criança. Depois o vagão deteriorado foi sendo empurrado por mais e mais pessoas. A multidão o empurra ao mais profundo da floresta virgem com sua pesada carga de obsessões. Sobre outras largas geleias onde reina a desolação e a ruína existem outros vagões, e inumeráveis vagões acoplados em cadeia que avançam chiando com sua carga de multidões espectrais, em direção às torres de fumaça que acompanham o horizonte. De todos os lados, êxodos, caravanas em debandada, formigueiros humanos que fogem do terror e da morte e vão em direção ao terror e à morte.</i></p>
<p>Afin d'avoir une compréhension moins erronée de ce qui arrive à l'inconnu, il faudrait aller obliquement droit au fait.</p>	<p>A fim de ter uma compreensão menos errônea do que acontece ao desconhecido, dever-se-ia ir obliquamente direto ao fato.</p>
<p>Ce n'est pas facile mais pas impossible non plus. Ils'agit simplement de ne pas avoir de visions mais bien une vision. Ces't cela: une question de regard.</p>	<p>O que não é fácil e nem impossível. Trata-se simplesmente de não possuir visões, mas apenas uma visão. É isto: uma questão de olhar. Olhar não de</p>

Regard non d'un homme mais d'un insecte.	um homem, mas de um inseto.
Il exista une mouche dans l'antiquité, si tant est qu'on puisse en croire les livres de mélancoliques mémorialistes de la futurologie; une mouche grande, au thorax rayé de rouge selon certains, de blanc et noir selon d'autres, dévoratrice de cadavres : la courtonèbre. Ses yeux taillés en une infinité de profils, à la vision plus rapide que la lumière, étaient capables de voir l'envers de la matière, l'autre côté du temps, le temps qui efface le temps.	Existiu uma mosca na Antiguidade, se é possível que se possa acreditar nos livros de melancólicos memorialistas da futurologia; uma mosca grande, de tórax listrado de vermelho segundo alguns, de branco e preto segundo outros, devoradora de cadáveres: a <i>courtonèbre</i> . Seus olhos talhados em uma infinidade de perfis, com a visão mais rápida do que a da luz, eram capazes de ver através do avesso da matéria, o outro lado do tempo, o tempo que apaga o tempo.
Plus d'un de ces enjôleurs crut découvrir des courtonèbres fossilisées dans des morceaux d'opale noble d'où les yeux hérissés de facettes réflexives continuaient de regarder et de voir l'invisible. Tout n'est pas à dire et à écrire. Il n'y a point de mémoires enregistreuses de l'antiquité de l'être qui est toujours immémorial.	Mais de um de seus adutores acreditaram ter descoberto <i>courtonèbres</i> fossilizadas em pedaços de opala nobre de onde os olhos eriçados de facetas reflexivas continuavam a olhar e a ver o invisível. Nem tudo pode ser dito e escrito. Não existem memórias registradoras da antiguidade do ser, que é sempre imemorial.
D'un fragment de silice pétrifié autour d'un oeil polyédrique purent ainsi surgir des fadaïses comme celle de l'éternel retour et autres balivernes du même genre. Aberrantes afflictions que l'homme incuba dans la misère de son néant fatigué. Comme les oeufs de la courtonèbre.	De um fragmento de sílica petrificado em torno de um olho poliédrico puderam assim surgir absurdos como esse do eterno retorno e de outras futilidades do mesmo gênero. Aberrantes aflições que o homem incubava na miséria de sua insignificância cansada. Como os ovos da <i>courtonèbre</i> .
<i>La plupart d'entre eux étaient déjà en train de travailler de gré ou de force à la fabrication de la panacée. Certains, beaucoup, avec une volonté et une ferme conviction pareilles à la foi religieuse, d'autres furent enrôlés dans cette guerre contre le temps lorsque la chasse aux cerveaux remua ciel et terre à la recherche des plus timides et rebelles, des plus capables. Concentrée dans la flamme glacée des</i>	<i>A maior parte deles já estava trabalhando voluntariamente ou à força na fabricação da panaceia. Alguns, muitos, com uma vontade e uma firme convicção semelhante à fé religiosa. Outros foram alistados nesta guerra contra o tempo quando a caça aos cabeças movia céu e a terra à procura dos mais tímidos e rebeldes, dos mais capazes. Concentrado na chama glacial dos laboratórios, a</i>

<p><i>laboratoires, la nouvelle fraternité des forçats trouva que la thérapeutique d'urgence était nécessaire et en outre moralement juste. Etant donné que l'énergie de la destruction amoncelée dans la terre, le ciel et les mers était parvenue à la modique capacité d'annihiler cent fois la vie de chacun des habitants de la planète dans la défense de leurs droits essentiels, il était nécessaire de l'accroître et de la mener à ces extrêmes conséquences. De plus en plus de serviteurs de cette mystique étaient nécessaires. Il en arriva un, yeux humiliés, teint flétri. de la race des vaincus. A l'entrée on le questionna: haïssait-il quelque chose de toute la force de sa pensée? A la lumière des projecteurs qui l'aveuglaient il balbutia que non, qu'il aimait ce qu'il faisait. Les haut-parleurs hululèrent. On lui demanda s'il haïssait en lui-même ceux qui ne pensaient pas comme lui. Il nia de nouveau par un geste. Alors il fut admis.</i></p>	<p><i>nova fraternidade dos condenados achou que a terapêutica de urgência era necessária e moralmente justa. Considerando-se que a energia da destruição amontoadada na terra, no céu e nos mares alcançava a módica capacidade de aniquilar cem vezes a vida de cada um dos habitantes do planeta na defesa de seus direitos essenciais, era necessário aumentá-la e levá-la às suas extremas consequências. Mais e mais servos dessa mística eram necessários. Veio um, olhos humilhados, rosto murcho, da raça dos vencidos. À entrada alguém pergunta: Será ele odiava alguma coisa com toda a força de seu pensamento? À luz dos projetores que o cegavam, ele balbuciou que não, que ele amava o que fazia. Os alto-falantes ululavam. Perguntaram se ele odiava nele mesmo os que não pensavam como ele. De novo ele negou com um gesto. Então foi admitido.</i></p>
<p>L'inconnu est là, immergé dans un soudain bloc de lumière solide; à portée de la main et pourtant extrêmement éloigné. Visible, immédiatement mais peu à peu, de la poussière qu'il a sous la semelle de ses souliers jusqu'à la chevelure sale et broussailleuse. Sous la blouse de bloc opératoire, la peau humide de sueur, le va-et- vient de la poitrine, les os pointus. L'image tout entière de sa non-personne qui apparaît et se stabilise dans une netteté insondable. Le visage définitif et final tarauté par les cernes, les pores colmatés par la crasse. Une tension proche du transport l' agite intérieurement, augmente son teint livide, se concentre dans le rictus imprécis des</p>	<p>O desconhecido está ali, imerso em um repentino bloco de luz sólida; ao alcance da mão e ainda assim muito afastado. Visível, imediatamente, mas, pouco a pouco, a poeira que há sob a sola de seus sapatos sobe até a cabeleira suja e emaranhada. Sob o jaleco de cirurgia, a pele úmida de suor, o vai e vem do peito, os ossos pontudos. A imagem completa dessa não-pessoa que aparece e se estabiliza em uma nitidez insondável. O rosto definitivo e brutal amassado pelas rugas, os poros entupidos de sujeira. Uma tensão próxima do transporte agita-o interiormente, aumenta sua tez lívida, concentra-se no rito impreciso das comissuras com a vontade rancorosa dos cegos que querem ver.</p>

<p>commissures avec la volonté rancunière des aveugles qui veulent voir. Des fibrilles de nerfs et de veines gonflées battent aux tempes d'un rythme rapide et irrégulier, la respiration contenue jusqu'à l'étouffement pour ne pas laisser échapper le moindre soupir.</p>	<p>Fibrilas de nervos e veias inflados batem nos temporais em ritmo rápido e irregular, a respiração contida até o sufocamento para não deixar escapar o mínimo suspiro.</p>
<p>Plongé dans l'angoissante lucidité d'un cauchemar dont il ne peut se réveiller mais dans lequel il ne peut non plus s'endormir, est-ce donc un somnambule qu'on ne doit ni réveiller ni interroger sur son nom? Par dérision, raillerie, on pourrait l'appeler Adam de la fin du monde; un pauvre diable sans femme, sans enfants, sans personne à qui demander ce qu'il ignore de lui-même, l'heure, le lieu, ces petites choses de la vie qui passent comme l'odeur du repas dans une maison ou l'on n'a pas été invité et qui est là par pur hasard.</p>	<p>Mergulhado em uma angustiante lucidez do pesadelo do qual não pode acordar, mas no qual não pode adormecer mais, será um sonâmbulo que não se pode acordar nem perguntar seu nome? Por escárnio, zombaria, poder-se-ia chamá-lo de Adão do fim do mundo; um pobre diabo sem mulher, sem filhos, sem ninguém a quem perguntar o que ele ignora sobre si mesmo, a hora, o lugar, essas pequenas coisas da vida que passam como o aroma da comida de um lar para o qual não se foi convidado e se encontra ali por puro acaso.</p>
<p>En un lieu où il est seulement possible de disparaître, l'inconnu demeure, seulement lui et lui seulement comme quelqu'un qui a perdu le pouvoir de mourir qui est l'une des virginités que l'on perd le plus tôt et le plus irrémédiablement.</p>	<p>Em um lugar onde é somente possível desaparecer, o desconhecido reside, somente ele e ele somente como alguém que perdeu o poder de morrer, que é uma das virgindades que mais rápido e mais irremediavelmente se perdem.</p>
<p><i>Lorsque dans la blancheur hivernale de la clinique on lui inocula l'immunité contre les radiations, sans bouger de la couche où il digérait son néant de lymphocytes, il fit pour son compte et avec la seule et unique aide de son savoir, un pas bien plus ambitieux et encore inconnu dans les annales de l'immunobiologie, par la découverte d'une formule chimique qui assurait le renforcement du système de défense du soi. Au-delà des anticorps il réussit à ce que son corps devienne pratiquement invulnérable</i></p>	<p><i>Quando a brancura invernal da clínica inoculou-lhe a imunidade contra as radiações, sem mover-se da cama onde ele digeriria seu anulador de linfócitos, ele fez por conta própria e com a única e inusitada ajuda de seu saber, um passo bem mais ambicioso e ainda mais desconhecido nos anais da imunobiologia, a descoberta de uma fórmula química que assegurava o reforço do sistema de defesa pessoal. Além dos anticorpos, ele conseguiu fazer com que seu corpo se tornasse</i></p>

<p><i>aux rayons de toute espèce, éliminant même les risques de mutations. L'exploit scientifique fut gardé dans le plus grand secret, mais la formule ne fut jamais produite sous forme opérationnelle.</i></p>	<p><i>praticamente invulnerável aos raios de qualquer espécie, eliminando até mesmo os riscos de mutação. A façanha científica foi guardada em grande segredo, mas a fórmula nunca foi produzida em formato operacional.</i></p>
<p>Le dos tourné à ce qui se passe l'inconnu, dans un geste de myope, approche la minuscule chose qu'il tient emprisonnée entre les ongles de l'index et du pouce, avant de la garder dans le sac. On lui voit les yeux opaques d'anxiété et d'impotence. Il se sent regardé par l'oeil implacable de l'effilochure, mais il ne peut voir ce qu'il regarde.</p>	<p>De costas para o que acontece o desconhecido, em um gesto de míope, aproxima a coisa minúscula que ele segura aprisionada entre as unhas do indicador e do polegar, antes de guardá-la no saco. Podem-se ver os olhos opacos de ansiedade e impotência. Ele se sente observado pelo olho implacável do esfiapamento, mas não pode ver o que ele olha.</p>
<p>Le sac lui-même a perdu son primitif aspect de chose. Tourné vers l'homme avec l'attention de l'animal qui observe le feu, il s'est monstrueusement gonflé. Sa peau coriace frémit comme face à quelque chose qui s'est déjà produit et qui, à tout jamais, l'a rempli d'effroi.</p>	<p>O saco, ele mesmo perdeu seu primitivo aspecto de coisa. Virado em direção ao homem com a atenção do animal que observa o fogo, ele se inflou monstruosamente. Sua pele dura estremeceu como defronte de algo que já ocorreu e que o preencheu para sempre de terror.</p>
<p>Voir à présent ce que l'inconnu ne voit pas: son mode particulier d'aveuglement, le fait de ne pas s'être vu dans un autre pour reconnaître celui qu'il portait en lui. La mémoire annulée, ses souvenirs perdus, il continue à dessiner obsessionnellement un visage sur les carnets de notes, au milieu des équations et des graphiques, le visage d'une jeune fille aux yeux bandés. Sous les barreaux des lignes le visage apparaît toujours comme se tournant vers quelqu'un sur un fond de foule en fuite.</p>	<p>Vê-se agora o que o desconhecido não vê: seu modo particular de cegueira, o fato de não se ver em um outro para reconhecer aquilo que ele carrega em si. A memória anulada, as lembranças perdidas, ele continua a desenhar obsessivamente um rosto sobre os blocos de notas, no meio das equações e dos gráficos, o rosto de uma moça de olhos vendados. Sob as grades das linhas, o rosto aparece sempre como se dirigindo em direção a alguém sob um fundo de multidão em fuga.</p>
<p>L'homme incline un peu la tête comme s'il écoutait quelque chose qu'il ne parvient pas à entendre. Le visage a disparu dans le mur de rochers parmi les décombres et les</p>	<p>O homem inclina um pouco a cabeça como se escutasse alguma coisa que não consegue ouvir. O rosto desapareceu na parede de rochas entre os escombros e as crateras. Ele não o</p>

<p>cratères. Il ne le reconnaîtra plus; il aura beau continuer à se griffer et à se gratter la tête pour chasser ces particules enracinées dans le fondement du cuir chevelu, dans les sous-sols du je-pense.</p>	<p>reconhecera mais, ele teria continuado a se arranhando e a se coçar na cabeça para retirar as partículas enraizadas no fundo de seu couro cabeludo, no susolo do eu-penso.</p>
<p>Chaque particule brûle et crépite un instant entre les ongles sans se consumer. Il les goûte des dents, avec la stupeur méfiante de l'avare qui récupère une à une les pièces volées ou perdues, les miettes de l'être qui se sont filtrées vers l'extérieur de la cassette. Il fourre la pellicule squameuse dans le sac et continue à griffonner ces traits qui sortent de son délire. Des signes, des symboles, des hiéroglyphes qui s'enchaînent et s'entrelacent en anneaux jusqu'à n'en être qu'un seul ; l'oeil de la serrure au travers duquel le prisonnier parviendrait à contempler le ténu de son image dans l'univers d'à côté. Dessins. Croquis. Fadaises. L'inconnu craint d'affronter la lumière. Il lâche le fusain. Il augmente ses précautions, ses airs mystérieux. A un moment donné, il lui faudra bien se lever pour uriner, déféquer, faire une rincette de poussière et revenir, en sifflotant l'air de rien. Son astuce suprême est de révéler son jeu ou, mieux encore, de ne pas du tout s'en rendre compte. En ce moment, l'explosion de l'univers serait moins qu'un murmure à son oreille, moins que le fracas d'une mouche dans son intimité. Emmêlé dans l'infini monosyllabique du moi qui se nie à qui le prononce, il est là à s'arracher les pellicules. Il les capture et les enferme dans un sac une par une scrupuleusement. Il se pourlèche les ongles rayés de rouge immédiatement noirs, et à présent que se termine le compte à rebours tout dé-commence</p>	<p>Cada partícula queima e crepita um instante entre as unhas sem se consumir. Ele as prova com os dentes, com o estupor suspeito do avaro que recupera uma a uma as moedas roubadas ou perdidas, as migalhas do ser que se filtraram em direção ao exterior da caixinha. Ele enfia a película escamosa no saco e continua a rabiscar os traços que saem de seu delírio. Signos, símbolos, hieróglifos que se encadeiam e se entrelaçam em anéis até serem um só: o buraco da fechadura através do qual o prisioneiro conseguiria contemplar o conteúdo tênue de sua imagem no universo vizinho. Desenhos. Croquis. Tolices. O desconhecido acredita está com medo de enfrentar a luz. Ele larga o lápis de carvão. Ele aumenta suas precauções, seus ares misteriosos. Em um dado momento, ele deverá levantar-se para urinar, defecar, sacudir a poeira e retornar, assobiando como quem não quer nada. Sua astúcia suprema é revelar seu jogo, ou melhor ainda, de não se dar conta dele. Nesse momento, a explosão do universo seria menos do que um murmúrio em seu ouvido, menos do que o choque de uma mosca na sua intimidade. Emaranhado no infinito monossilábico do eu que se nega a quem o pronuncia, ele está ali, arrancando as partículas de caspa. Ele as captura e as encerra em um saco, uma a uma, escrupulosamente. Ele lambe as unhas listradas de vermelho, imediatamente negras, e quando acaba</p>

soudain: la même vertigineuse lenteur dans le même (mais inverse) mouvement des ongles qui tirent les pellicules du sac et les replacent à l'endroit ou elles furent arrachées sur le cuir chevelu qui recouvre la voûte d'un ciel de nuit.	a contagem regressiva tudo se-começa de repente: a mesma lentidão vertiginosa, o mesmo movimento (mas inverso) de unhas que arrancam as partículas de caspa do saco e as devolvem ao lugar de onde elas foram arrancadas sobre o couro cabeludo que recobre a abóboda de um céu de noite.
C'est la grande scène. L'explosion des applaudissements l'enveloppe dans une déflagration aveuglante. L'homme ferme les yeux et incline la tête. La lumière solide se dilue peu à peu et retourne à la pénombre inerte et neutre.	É a grande cena. A explosão de aplausos o envolve em uma deflagração que cega. O homem fecha os olhos e inclina a cabeça. A luz sólida dilui-se pouco a pouco e retorna a penumbra inerte e neutra.
Le sac vide a récupéré son aspect de chose. L'homme aussi. Minime. Immobile. Replié vers le bâillement. Entre ses ongles, la dernière pellicule qui est aussi la première. De ses yeux qui ne la voient pas on voit la croûte en flammes, couverte de pores, qui le regarde du fond du sac, de l'univers. Ces't à lui, cela?	O saco vazio recuperou seu aspecto de coisa. O homem também. Mínimo. Imóvel. Curvado para bocejar. Entre suas unhas, a última partícula de caspa que é também a primeira. De seus olhos que não a veem, vê-se a crosta em chamas, coberta de poros, que o miram do fundo do saco, do universo. Isso é dele?
Oui, dit l'homme et il commence de se désintégrer.	Sim, diz o homem e começa a se desintegrar.

Ler a “A Caspa” é uma experiência instigante. Uma leitura que provoca estranhamento, pondo em cheque os limites da ficção pela incerteza que marca o discurso do narrador, única voz da narrativa. “Sim, talvez, não.”

A inclusão de trechos em *itálico* entre os parágrafos da narrativa faz ecoar o emprego do discurso fragmentado inserido nas páginas de abertura dos contos da coletânea. O leitor é surpreendido pela ausência de sentido racional entre os enredos dos trechos introduzidos e a “história sem história” do personagem principal. Assim como os fragmentos do discurso ensaístico, projetam relações intertextuais, e exigem a participação ativa do leitor que se vê impelido a estabelecer relações entre os enredos de ação, inseridos pelos excertos em *itálico* e a descrição do único personagem, um homem solitário, desconhecido, “curvado que está aí em um gesto de espera”.

Nesse sentido, “A Caspa” diferencia-se dos demais contos do volume pela impossibilidade de delimitação de seu enredo e de um

espaço, um lugar para o desenrolar das ações narrativas, nos quais os enredos, os personagens e lugares onde se desenrolam as narrativas são facilmente identificáveis.

No primeiro conto de *Réctis* “Carpincheros”, o tema do fragmento paratextual ecoa no enredo do relato pela “natureza alucinante e sinistra, saturada de violência e de sofrimento”¹⁷⁹ que envolve a fuga da menina alemã, atraída pela imagem das canoas em chamas flutuando no leito do rio na noite de São João. O desaparecimento de Gretchen relaciona-se ao final aberto, “em claro-escuro”¹⁸⁰ do relato.

Em “El prisionero”, o suicídio do soldado Hugo Saldívar deve-se ao ato herético que comete ao se dar conta de que enterra seu próprio irmão, prisioneiro político. O aforismo budista “no abismo da heresia de mim mesmo”, que aparece no fragmento paratextual, antecipa o final trágico da narrativa e convida o leitor a preencher seus vazios. Segundo Fernandes (2010), que compara o fratricídio do conto “Hermanos”, de “El baldio”, com o fratricídio de “El prisionero”, “o fratricídio cometido (pelo personagem de “El prisionero”) é ainda mais dramático, porque é realizado inconscientemente” (Fernandes, 2010, p. 86)¹⁸¹.

Em “Ajuste de cuentas”, um grupo de exilados paraguaios planeja o assassinato de um embaixador na Argentina, “organizador do aparelho do terror”. Sua execução, assim como o mito de origem da cosmogonia guarani, tema do excerto que antecede a narrativa permanece em segredo, velado pela ambiguidade com que a narrativa é construída.

Em “La Excavación”, Perucho Rodí, preso político, cava um túnel em uma tentativa desesperada de fugir da prisão, ocasionada pelo desequilíbrio “causado pelo poder opressor”. O homem confiscado, aprisionado, busca uma saída, assim como a linguagem prisioneira “de las rejillas y ecuaciones de la inscripción de los signos” (ROA BASTOS, 1991, p.90).

“Nino-Azoté” relata o velório de uma criança, relacionando-o com um ataque de índios em um povoado durante uma procissão de Natal no ano de 1743. Uma mulher é feita refém durante o ataque à aldeia e carrega consigo a escultura de madeira do menino Jesus utilizada na procissão. No final do conto, a escultura ganha vida, sugerindo o consolo impossível para a mãe que vela pela perda do filho.

¹⁷⁹ FERNANDES, 2010, p. 70.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Le fraticide commis est d'autant plus dramatique qu'il est réalisé inconsciemment. (FERNANDES, 2010, p. 86).

Os enredos dos contos em *Récits*, embora representem uma traição à riqueza e à complexidade da contística robastiana, evidenciam a problematização no emprego dos elementos tradicionais da narrativa, impossibilitando a definição do gênero textual a ser atribuída ao conto da coletânea francesa.

Em “Squame”, a impossibilidade de definição do enredo e do local em que ele se desenrola aponta para uma mudança, um ciclo de escritura, caracterizado pela impossibilidade de definição de parâmetros literários tradicionais. O local da narrativa em nada se assemelha “ao já visto ou já ouvido”. No início do conto, o emprego abundante de advérbios de negação dificulta a descrição do lugar em que o personagem se encontra. Não há “portas, janelas, ar, sol, som, cheiro, luz”. O narrador adverte: “a cena não importa para esta história sem história que não se pode encenar nem remover da cena onde a ação de desenrola” (p. 98). Em “A Caspa” não há enredo, apenas cenas.

Nessa perspectiva, cabe refletir sobre o protocolo de leitura pressuposto pelo texto, uma vez que a dúvida estabelecida pelo narrador desde o início da narrativa põe em xeque a competência do leitor para transpor a fronteira explicitamente não ficcional determinada pelo narrador. A descrença à forma narrativa tradicional é uma das questões levantadas pelo narrador:

<p>En un autre temps, il faut bien l'appeler ainsi, les littératures qui se prétendaient d'imagination, alliées à la pseudo-science, inventaient et expliquaient, pour l'enchantement général, des fantasmagories et des chimères idiotes pour des lecteurs idiots qui les lisaient et s'en délectaient en un clin d'oeil. Ils jouaient allègrement avec l'illusion de la panique cosmique qui termina par les dévorer en les neutronisant dans leurs refuges souterrains en un autre clin d'oeil.</p>	<p>Em outro tempo, por assim dizer, as literaturas que se pretendiam de imaginação, aliadas à pseudociência, inventavam e explicavam, para o encantamento geral, fantasmagorias e quimeras idiotas para leitores idiotas que se deleitavam num piscar de olhos. Eles brincavam alegremente com a ilusão do pânico cósmico que acabou por devorá-los, neutronizando-os, em seus refúgios subterrâneos em outro piscar de olhos. (ROA BASTOS, 1984, p. 95).</p>
--	---

Este fragmento manifesta a desconfiança na narrativa convencional como meio de comunicação da experiência humana. Antes as narrativas “inventavam e explicavam fantasmagorias e quimeras idiotas para leitores idiotas”. Assim como a forma narrativa tradicional,

a linguagem torna-se uma ferramenta frágil como instrumento de comunicação capaz de expressar a essência da experiência humana do presente. Cabe indagar a proposta de narrativa e de leitor que o texto apresenta.

O conto aponta para a questão da crise da narrativa ou para o fim da experiência, no sentido proposto por Benjamin (1984), quando o pensador alemão reflete sobre a impossibilidade de articulação de relatos dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 198).

À experiência traumática da Primeira Guerra Mundial, uma das grandes catástrofes que marcaram o século XX, pode-se acrescentar “a tortura onipresente no chamado ‘Terceiro Mundo’, os ‘desaparecidos’ nos regimes militares e o imperialismo americano e suas consequências” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 44). O desconhecido pode representar qualquer um dos sobreviventes do fracasso da experiência humana, como sugere Benjamin. Sua presença no relato é quase invisível, “apenas uma sombra, uma silhueta” (ROA BASTOS, 1984, p. 93).

No terceiro parágrafo da narrativa ocorre a inclusão do primeiro excerto em itálico. Um narrador em terceira pessoa descreve as ações que uma criança executa para alcançar um *peignoir* que está pendurado atrás de uma porta. O contraste entre os fragmentos de ação introduzidos ao longo do texto, e a inação – a inércia do desconhecido delineia a intertextualidade explícita em “A Caspa”:

<p><i>Dans une pièce obscure il y a un peignoir de femme accroché derrière une porte. Entre un petit garçon, furtivement, sur la pointe des pieds. Il approche une chaise et grimpe avec effort jusqu'à enlacer le peignoir. Il plonge le visage dans les plis, à hauteur des seins et savoure l'odeur de l'absente qui est encore là, de moins en moins cependant, à en juger par la façon insistante et désolée dont l'enfant frotte les lèvres, les yeux, le front sur les plis vides. Il s'entoure des manches et se balance un moment comme en se laissant bercer par cette absence qu'il ne comprend pas. Puis il se couvre entièrement du peignoir, sort la tête et fait une grimace obscène au rayon de lumière qui filtre par la rainure de la porte.</i></p>	<p><i>Em um quarto escuro há um roupão de mulher preso atrás da porta. Entra um menininho furtivamente, na ponta dos pés. Ele puxa uma cadeira e sobe com esforço até conseguir ficar abraçado ao roupão. Ele mergulha o rosto nas dobras, à altura dos seios e saboreia o odor da ausência que ainda o habita, cada vez menos intenso, contudo, a julgar pela maneira insistente e desolada pela qual a criança esfrega os lábios, os olhos, a testa nas dobras vazias. Ele cerca-se com as mangas e balança-se por um momento, deixando-se embalar por esta ausência que ele não compreende. Depois cobre-se inteiramente com o roupão, bota a cabeça para fora e faz uma careta obscena ao raio de luz que atravessa a fresta da porta.</i></p>
--	--

Nesse fragmento, o contraste com a negatividade e a inação dos parágrafos anteriores é evidente. O menino age: entra, puxa, saboreia, esfrega, etc. A afirmação que advém da utilização dos verbos de ação induz o leitor a relacionar a cena descrita com a história do desconhecido. O menino, como o desconhecido, sente-se abandonado e busca conforto em um objeto que pertenceu a alguém que já não está mais presente. A memória de um abandono? Como reconstruir a identidade de um desconhecido a partir dessa memória?

A ideia de discutir a história do menino como memória passada e impossível de ser ordenada é sugerida pelo elemento de coesão textual empregado pelo narrador no início do parágrafo que precede o relato da personagem:

<p>Tout cela ne compte pas pour le moment. Ne comptent pas les mots, la vieille lumière, les souvenirs plus qu'anciens, sournoisement fidèles à la fausseté de leurs représentations.</p>	<p>Tudo isto não conta por enquanto. Não contam as palavras, a velha luz, nem as lembranças mais que do que antigas, maliciosamente fiéis à falsidade de suas representações.</p>
---	---

O pronome “isto” faz referência anafórica ao que foi relatado anteriormente: a história do menino que sofre com a ausência de um

ente querido. O narrador retoma a descrição do desconhecido, relacionando-a com a história do menino. A negação também é retomada. Para o desconhecido, não há mais lembranças que possam contribuir para a construção de sua identidade no presente. Suas recordações, tais como as caspas, são matéria morta, ruínas.

A estética de rastros e ruínas também é sugerida por Benjamin (1984): “a ruína da história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio”. (BENJAMIN, 1984, p. 200). A inclusão do narrador nesse estado de calamidade geral indica que, apesar de despedaçados, desmantelados, em farrapos, os pedaços que caem, ao contrário das caspas, fragmentos de pele morta, resistem:

<p>Au milieu de l'explosion de l'univers que nous subissons, les morceaux qui retombent sont vivants, pronostiqua quelqu'un, quelque augure fou de ces temps d'inconscience et de panique secoués par le fracas des destructions qui par bonheur empêchèrent qu'on l'entende et le comprenne.</p>	<p>No meio da explosão do universo a que nos submetemos os pedaços que caem estão vivos, alguém prognosticou, algum augúrio louco desses tempos de inconsciência e de pânico sacudidos pela colisão das destruições que felizmente impediram que fossem ouvidas e compreendidas.</p>
---	--

Apesar de despedaçado, o homem resiste. “Nosso frágil e minúsculo corpo está ainda mais ameaçado” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 44). A perda da identidade social do homem está relacionada com a impossibilidade de compreensão de suas memórias ao tentar, em vão, fixar uma memória através de um desenho. Nesse sentido, desenho e escritura estão relacionados e representam a impossibilidade do exercício da escrita de fixar, sozinha, um sentido:

<p>L'homme incline un peu la tête comme s'il écoutait quelque chose qu'il ne parvient pas à entendre. Le visage a disparu dans le mur de rochers parmi les décombres et les cratères. Il ne le reconnaîtra plus; il aura beau continuer à se griffer et à se gratter la tête pour chasser ces particules enracinées dans le fondement du cuir chevelu, dans les sous-sols du je-pense.</p>	<p>O homem inclina um pouco a cabeça como se escutasse alguma coisa que não consegue entender. O rosto desapareceu no muro de rochas entre os escombros e as crateras. Ele não o reconhecerá mais, ele teria continuado a se arranhar e a se coçar na cabeça para caçar as partículas enraizadas no fundo de seu couro cabeludo, no subsolo do eu-penso.</p>
--	--

O “subsolo do eu penso” reflete o reconhecimento ao lema cartesiano, ocidental, francês. Há algo mais além do “solo”, desse território objetivo, racional e lógico. A pele morta, em forma de caspa se desprende para atender o que não se fixa no chão ocidental. O rosto que desaparece sugere a relação entre desenho e escrita a partir da imagem de uma jovem de olhos vendados, apresentada em um dos fragmentos que estão em itálico:

<p><i>Un pré au milieu d'un bois reverdi par le printemps, à la lumière ultime d'un invisible coucher de soleil. Attachée à un arbre, les bras derrière le dos et les yeux bandés, une jeune fille nue se meut rythmiquement dans ses liens. Elle ne cherche pas à s'en libérer mais à sortir d'elle même. Il y a frissons et espoirs dans la sotte chansonnette quelle fredonne en se plaignant non de la pudeur de sa nudité mais de la honte de sa solitude.</i></p> <p><i>«Viens et entre en moi,... habite-moi et aime-moi pour un jour et une éternité... »</i></p> <p><i>Tout autour de la jeune fille, assis sur des piles de livres et de dossiers, plusieurs adolescents se masturbent au rythme de la chansonnette, sérieux et cérémonieux, fermant les yeux dans l'orgasme presque en même temps. Un seul reste immobile, absent, tournant le dos à la jeune fille.</i></p>	<p><i>Um prado no meio de uma floresta enverdecida pela primavera, à luz última de um pôr-do-sol invisível. Presa a uma árvore, os braços atrás das costas, uma jovem nua movimentase ritmicamente¹⁸². Ela não tenta liberar-se, mas quer sair dela mesma. Existem arrepios e esperanças na cantiga que ela cantarola, queixando-se não do pudor de sua nudez, mas da vergonha de sua solidão.</i></p> <p><i>“Vem e entre em mim... Habite-me e ame-me por um dia e pela eternidade...”</i></p> <p><i>Ao redor da moça, sentados sobre pilhas de livros e relatórios, vários adolescentes masturbam-se no ritmo da cantiga, sérios e cerimoniais, fechando os olhos num orgasmo quase simultâneo. Um apenas permanece imóvel, ausente, virado de costas para a moça.</i></p>
---	---

O adolescente que permanece “imóvel, virado de costas” poderia ser o desconhecido que, ao final do conto, tenta desenhar “obsessivamente o rosto de uma jovem de olhos vendados”. A retomada da caracterização da personagem relaciona o tema apresentado anteriormente com o desenho, a escritura e a sexualidade. Segundo Sicard (1992):

¹⁸² Dificil traduzir a expressão ‘dans ses liens’.

(...) la sexualidad casi se podría decir que entretiene con la escritura relaciones esencialmente metafóricas en la medida en que ella es esto: un simulacro necesario a una identificación, un sustituto en el imposible rescate de la oralidad (SICARD, 1992, p.4).

Em “A Caspa”, o rosto da jovem pode ser associado ao “impossível resgate da oralidade” sugerido por Sicard. Assim, a memória coletiva associa-se à oralidade. O homem não consegue mais “escutá-la”, revelando esse impossível resgate da oralidade através da escritura. Ao dar-se conta de que não consegue mais “ouvir o som de um discurso oral informalizado”, ele resolve devolver as caspas para o lugar de onde saíram. Gesto impossível, mas necessário.

Para o homem desconhecido que não consegue mais articular seus pedaços, a memória particular pode representar o corpo de uma estrutura social sacudida por cataclismos históricos, como é o caso da sociedade paraguaia. Um dos fragmentos em itálico faz referência à desigualdade social daquele país, questão que constitui, aliás, o núcleo central de um dos romances de Roa Bastos, *Hijo de hombre*:

<p><i>Il y a un wagon de chemin de fer en mines qui traverse une plaine sans fin sur la terre rouge dans une région des tropiques. II avance imperceptiblement dans un voyage de retour de nulle part, sur des rails en bois. Foyer, au début, d'un couple et d'un enfant. Puis le wagon délabré est poussé par de plus en plus de gens. La foule l'enfonce au plus profond de la forêt vierge avec sa pesante charge d'obsessions. Sur d'autres étendues gelées ou règnent la désolation et la ruine il y a d'autres wagons, d'innombrables wagons attelés en chaîne qui avancent en grinçant avec leur charge de foules spectrales, vers les tours de fumée qui flanquent l'horizon. De tous côtés, exodes, caravanes en débandade, fourmillières humaines qui fuient la terreur et la mort et vont vers la</i></p>	<p><i>Existe um vagão ferroviário que atravessa uma planície sem fim sobre a terra vermelha em uma região dos trópicos. Ele avança imperceptivelmente em uma viagem de retorno de parte alguma, sobre trilhos de madeira. Lar, no início, de um casal e de uma criança. Depois, o vagão deteriorado foi empurrado por mais e mais pessoas. A multidão o empurra ao mais profundo da floresta virgem com sua pesada carga de obsessões. Sobre outras largas geleias onde reina a desolação e a ruína existem outros vagões, e inumeráveis vagões acoplados em cadeia que avançam chiando com sua carga de multidões espectrais, em direção as torres de fumaça que acompanham o horizonte. Dos dois lados, êxodos, caravanas em debandada, formigueiros humanos que fogem do</i></p>
---	---

<i>terreur et la mort.</i>	<i>terror e da morte e vão em direção ao terror e à morte.</i>
----------------------------	--

Nesse excerto, o diálogo intertextual aflora pela inclusão do núcleo central do romance *Hijo de hombre*. Essa *mis en abyme* alude às desigualdades sociais de uma sociedade “desequilibrada pelo poder opressor”, e põe em evidência a função desempenhada pelas memórias do desconhecido, que representam a memória coletiva e sua identidade social. O vagão de trem que possibilitou a fuga quase impossível da família de Cassiano Jara é agora insuficiente para abrigar a multidão, os formigueiros humanos que fogem “do terror e da morte e vão em direção ao terror e à morte”.

O único gesto que o desconhecido é capaz de realizar é o de: “levar as unhas ao seu couro cabeludo”, de armazenar suas caspas, suas memórias, “depósito de suas ruínas prévias” que não fazem mais sentido algum, porque ele não consegue mais compreendê-las.

A impossibilidade de ordenação da memória individual sugere a necessidade de reconstrução da memória coletiva, na medida em que a desordem favorece a mudança. De que outro modo é possível deslegitimar o presente?

Qual o lugar da narrativa depois da expatriação? Não há mais lugar para histórias e enredos, apenas cenas: “A cena não importa para este assunto sem assunto que não se pode encenar nem remover da cena onde a ação se desenrola” (ROA BASTOS, 1984, p. 98).

O deslocamento dos elementos tradicionais da narrativa em “A Caspa” requer do leitor a responsabilidade de atribuição do sentido do texto literário. O leitor do texto roabatiano apresenta-se como uma entidade dotada de competências e performances que garantem a possibilidade de leitura perene. Tal ideia é postulada por Jouve (2002): a conquista consciente de saberes do texto baseia-se em uma relação dialético-dialógica com os saberes do leitor.

4.3 RASTROS E RUÍNAS: “EL BALDÍO” E “A CASPA”

Os dejetos e os restos que figuram no conto “A Caspa” propõem uma relação intertextual com o conto “El Baldío” (1966) da coleção homônima. Em “El baldío”, os restos e as ruínas são físicos, exalam fortes odores: “hediendo a herrumbre” (p. 7) e correspondem ao local da capital portenha, braço do rio da Prata, habitado por operários e imigrantes, cenário do conto.

Assim como em “A Caspa”, os personagens em “El baldio” são desconhecidos, não têm nome, são apenas “cuerpos reabsorvidos en su sombras” (p.7). Um deles age “encurvado”, empurra um corpo inerte, procurando liberar-se dele. Em “El baldío”, o desconhecido procura liberar-se, precisa livrar-se dos dejetos, da memória dos sobreviventes. Ao contrário do que ocorre com o desconhecido em “A Caspa”, que junta obsessivamente as películas de pele morta sem querer livrar-se delas. Como um colecionador, no sentido proposto por Benjamin, o indivíduo buscar organizar sua coleção, mas o gesto perde sentido.

Essa concepção ilustra o que sugere Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2008): as caspas, os restos não servem como memória, representam vazios inclassificáveis, opostos aos arquivos. O que não pode ser arquivado é a própria língua pela qual a testemunha revela sua inabilidade de articulação, extinguindo os limites do relato.

Não há como descartar impunemente a memória coletiva composta por violência, dor, desigualdade, exílios, tortura e opressão.

O corpo do desconhecido em “Squame” pode representar o corpo da nação paraguaia, ou melhor, o que resta dela depois de trinta anos de ditadura de Stroessner. A caspa, produto do corpo físico, remonta à existência de um passado que atormenta, que teima em retornar e não desaparecer, antecipando o futuro atrelado a essa anormalidade.

O desconhecido em “El baldio” ouve um ruído e não consegue resistir ao apelo da voz humana, “del vagido”, decidindo sair rapidamente dali “con el vagido en la oscuridad” (ROA BASTOS, 1966, p.9). Apesar de incerto, o ruído está vivo e pode sugerir um novo começo. Em “A Caspa”, o homem “inclina um pouco a cabeça como se escutasse alguma coisa que não consegue entender”. Quando percebe que não vai mais conseguir elaborar as lembranças, decide desesperadamente retirar todos os fragmentos de caspa que havia colocado no saco e desenhar: “desenhos, croquis, tolices”. Não há mais a necessidade de continuar “se arranhando e coçando a cabeça para caçar as partículas enraizadas no seu couro cabeludo”. Ao abandonar a pele morta, abandona-se o corpo de uma escritura que já não lhe serve mais para encontrar o leitor.

No conto do exílio bonaerense, “El baldío”, há uma rápida alusão ao lugar onde o enredo se desenvolve. O lugar em “Squame” é apenas um aí. “El olor del agua del Riachuelo” estabelece a descrição do espaço em “El baldío”. Em “A Caspa” não há como estabelecer qualquer tipo de relação com o lugar em que está o desconhecido: pode ser

relacionado com a definição de espaço, segundo Augé (2012, p.73)¹⁸³, o desconhecido está sozinho em um não-lugar. A repetição do advérbio “aí”, diversas vezes ao longo do conto, sugere ser o não-lugar do desconhecido “um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 2013, p.73).

O não-lugar da escritura expatriada é ainda o lugar do poema que brota silenciosamente sob os escombros. Este não-lugar que é ausência, lugar do escritor expatriado, como sugere o poema *Apátrida*, de Silenciario (1983).

Apátrida
Augusto Roa Bastos

*Por mucho que oprima tus manos
tu harapiento fulgor
Te vas de mí te fuiste
No vendrás en mi seguimiento
Partido de ti huyendo hacia ti
Deidad quimera ser cuyo nombre se escribe
Com p de páramo en clave de agua
Com ay de piélagos*

*Ahora mismo te siento
Aullar a mis espaldas
Seguidora implacable en tu irte
Sacudiendo en la sombra
Tu enjambre del sol
Mis llagas como pulgas*

*En este instante aquí
Tu ausencia soy
Tu fuiste mi posteridad
Tu antepasado seré*

*De noche cuando pasean los gatos
Entre los vidrios rotos de las estrellas
Cuando arde en el vacío
La lágrima seminal del solitario
Me aferro a tus cabellos
Largos como la angustia
Calva deidad distante esfinge*

¹⁸³ AUGÉ, M. *Não Lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

Gemela de la luna llena

*El humo allá a los lejos
Mansamente llovizna su heredero rocío
Hacia los cielos de arena de tus ojos*

*No existo para ti
Tus miradas no recuerdan
Lo que no ven*

No contexto de enunciação teórica, desenvolvido nos anos iniciais do exílio francês, o retorno ao poema, como lembra Leminski (1987),¹⁸⁴ assinala “um ato de amor entre o poeta e a linguagem”. Marcada pela perda do espaço, a voz que sobrevive quase inaudível da escritura expatriada mostra uma situação de solidão: “*Cuando arde en el vacío/La lágrima seminal del solitario.*” O eu-lírico expatriado, assim como o sujeito desconhecido do conto, expressa um sentimento de existência injustificada, nua como personagens do teatro do absurdo, no qual toda finalidade se ausenta e a linguagem, privada de fins comunicativos e significantes, consome-se e desfaz-se. A existência é uma fatalidade da qual ninguém pode escapar. Ou, como lembra Agamben (2005):

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso (AGAMBEN, 2005, p.63).

¹⁸⁴LEMINSKI, Paulo. Poesia: A paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 283-306.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face das diversidades que envolvem este encontro com a construção poética de Augusto Roa Bastos, tenta-se buscar um lugar, uma estratégia de leitura para a ambivalente escritura robastiana elaborada ao longo dos primeiros anos do seu exílio francês, aliando o estudo de dados historiográficos à análise da escrita ficcional publicada durante o período (1976 a 1984).

A partir da leitura das resenhas sobre a obra robastiana publicadas na imprensa francesa, endereçadas ao público leitor comum, pôde-se observar que os artigos, sem exceção, são acompanhados por resumos sobre os fatos históricos mais relevantes relacionados à história do Paraguai. A contextualização histórica introduz o enredo da ficção para o leitor francês.

A escritura robastiana, elaborada durante os anos iniciais do segundo exílio, está impregnada por um gesto conceitual que assinala simultaneamente uma retribuição ao acolhimento e à intensificação da enunciação teórica, desenvolvido a partir do ingresso do escritor no sistema acadêmico francês. A publicação de “Lucha hasta el alba” em 1979, conto da adolescência mencionado pela primeira vez em 1978, em seminário acadêmico da Universidade de Toulouse exemplifica a invasão do gesto conceitual na escrita ficcional ao abordar o tema do nascimento do sujeito da escritura, sugerindo à crítica acadêmica parâmetros para análise do romance *Yo el Supremo* (1974).

A retomada do mito, a luta de Jacó com o anjo, representa o conflito do escritor em face de forças exteriores que o oprimem e das quais não pode se libertar como o exílio, por exemplo. A rouquidão de Jacó antes de morrer, sua “voz ronca apenas audible” (ROA BASTOS, 2008, p. 523) prenuncia o silêncio na narrativa robastiana nos anos iniciais do período de exílio francês.

A tripla publicação de *Hijo de hombre* na França *Le Feu et la Lèpre* (Gallimard, 1968); *Fils d'homme*, (Belfond, 1982), *Fils d'homme* (Seuil, 1995), elaborada por distintos tradutores (J. F. Reille, 1968, I. Gimenez, 1982 e F. Maspero, 1995) evidencia que as modificações introduzidas pelo autor seguem as modificações da segunda versão do romance em espanhol (Asunción, 1983), embora a publicação em francês (Belfond, 1982) tenha sido anterior à publicação da segunda versão em espanhol (1983).

A leitura dos paratextos autorais que acompanham as edições francesas de *Hijo de hombre* assinala a singularidade do gesto da escritura francesa de Augusto Roa Bastos. A publicação de *Hijo de*

hombre na França, em 1982, ano em que o escritor perde o direito à cidadania paraguaia, reflete o gesto autorreflexivo na elaboração artística, explicitado pelo autor no prefácio da segunda edição francesa do romance: “os erros e limitações da primeira tradução francesa revelaram minhas próprias limitações e erros de autor” (ROA BASTOS, 1982, p. 14 trad. nossa).

A inclusão do paratexto autoral na segunda versão de *Hijo de hombre* publicada no início da década de 80 abarca o esboço de um projeto estético que evidencia a influência do gesto conceitual na escrita ficcional. A *poética das variações* é o termo cunhado pelo autor para apresentar ao leitor o pilar central de sua produção literária, cuja matriz é a oralidade da cultura bilíngue paraguaia, sugerindo ainda, como admite Ostrow (2009), a *desfetichização* do texto literário: o autor mostra a escritura como um processo em que o texto aparece como um signo aberto e dinâmico.

Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto – me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva – no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, esta es su ética. También el autor – como lector- puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones (ROA BASTOS, 1990, p. 12)

A publicação da coletânea *Les Récits de la Nuit et de l’aube* (Relatos da noite e da aurora)¹⁸⁵ em 1984 evidencia a preocupação autoral com o leitor do texto literário em francês. Assim como o título da coletânea, a justaposição de gêneros literários, recurso empregado pelo autor apenas na estrutura textual da coletânea francesa e a inclusão de dois contos publicados depois do início do período de exílio francês: “Lucha hasta el Alba” (1979) e “La Caspa” (1982), exemplificam a singularidade da escrita robastiana em francês.

As estratégias narrativas empregadas em *Les Récits de la Nuit et de l’aube* (1984) assinalam a interferência do gesto conceitual na escrita ficcional pela inclusão do texto ensaístico justaposto ao texto ficcional.

¹⁸⁵ ROA BASTOS, A. *Récits de la nuit et de l’aube*. Trad. Iris Gimenez. Le Calligraphe, 1984.

O ensaio fragmentado: “Écriture: méthaphore de l’exil”¹⁸⁶ incluído nas páginas iniciais dos contos da coletânea, demanda uma atitude ativa e participativa por parte do leitor, oferecendo novas possibilidades de leitura

“A Caspa”, texto publicado apenas em francês, fora do circuito acadêmico, caracteriza-se por uma ruptura em relação ao emprego tradicional dos elementos da narrativa, manifestando desconfiança na forma convencional e na linguagem da narrativa tradicional como instrumentos de comunicação que expressam a essência da experiência humana. O texto surge regido por um princípio duplo que define o mundo dos seres vivos: a unidade contida na diversidade, parecendo estar consciente de que o gesto impossível é, ao mesmo tempo, necessário.

O personagem de “A Caspa”, o último sobrevivente da catástrofe que destruiu o planeta, ilustra a ideia de testemunho proposta por Agamben (2008), colocando-se na fronteira entre o que é possível relatar e o relato em si, uma perspectiva de narrar impregnada pelo não dito, delineando um conceito de escritura marcado pela permeabilidade entre gêneros literários e pela impossibilidade de explicar o sensível (Badiou).

Essa concepção ilustra o que sugere Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2008): as caspas, os resquícios de pele morta não servem como memória, representam vazios inclassificáveis, opostos aos arquivos. O que não pode ser arquivado é a própria língua pela qual “a última, a única testemunha não pode testemunhar sobre nada” (ROA BASTOS, 1984, p. 100 trad.nossa). A escritura expatriada sinaliza um processo de escritura (Barthes) produzida no deslocamento do espaço, da identidade e da língua. A caspa, metáfora do que sobra de um indivíduo destituído de sua capacidade de articulação da linguagem. Na busca por humanidade a escritura expatriada extingue os limites do relato. A escritura/leitura funciona como o exílio, em performance. Como lembra Agamben (2005):

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso (AGAMBEN, 2005, p.63).

¹⁸⁶ ROA BASTOS, A “Écriture: métaphore de l’exil. In: . *Récits de la nuit et de l’aube*. Trad. I. Gimenez. Le Calligraphe, 1984.

Embora as grandes editoras, tanto na França quanto no Brasil, não estejam mais editando a obra robastiana, no caso brasileiro, a iniciativa da Academia, editando uma coletânea de contos robastianos em 2011, pode contribuir para a divulgação da ficção robastiana no Brasil. Acredita-se ser possível a contextualização histórica sobre os aspectos sócio-históricos do Paraguai e da América Latina sugerida pelo contexto editorial francês, podendo ser utilizada para motivar a leitura da obra robastiana. Nesta perspectiva, se pensa promover a leitura da coletânea *Contos que Cantam* (2011) entre os alunos do ensino médio do IFSC/Fpolis.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. L'essai comme forme. In: **Notes sur la Littérature**, pp. 5-29. Paris: Flammarion, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o Poder Soberano e a Vida Nua I. Trad. Henrique Burigo, 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e o testemunho (*Homo Sacer III*). São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEGRÍA, Fernando. **Nueva historia de la novela hispanoamericana**. Hanover: Ediciones del Norte, 1986.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil Nunca Mais**. Um relato para a história. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de Literatura e Estética**: a Teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Coll. Points. Seuil: Essais, 1973.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.

BASTIDE, Roger. «Sous la Croix du Sud»: L'Amérique latine dans le miroir de la littérature. In: **Annales, Économies, Sociétés, Civilisations**. 13^e année, n. 1, 1958, pp. 30-46.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, Folio essais, 1959, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **Les Règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BRANCHER, A.; De SOUZA, F. F. F. **Políticas na exterioridade**. Notas sobre o exílio de escritores latino-americanos. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/10250/9531. Acesso em: 15/4/2012.

CASANOVA, Pasquale. **La République Mondiale des Lettres**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. « Consécration et accumulation de capital littéraire ». La traduction comme échange inégal. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, 2002/4, n° 144, pp. 7-20. Acesso: 12 fev. 2013.

CÂNDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 169-191.

CAYUELA, Anna. **Le paratexte au siècle d'or**. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle. Genebra: Librairie Droz, 1996.

CERTEAU, Michel. "Ler: uma operação de caça". In: _____. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger (dir.). **Pratiques de lecture**. Paris: Rivages, 1985.

_____. As Revoluções da Leitura no Ocidente. In: Abreu (org.), Fapesp. **Leitura, História e História da Leitura**, pp. 19-32M. São Paulo: Mercado das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Litterature et sens commun. Coll. Points. Seuil: Essais, 1998.

_____. **O Trabalho da Citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DA VINCI, Leonardo. **Les Carnets de Léonard de Vinci**. Trad. Louise Servicen. Paris: Gallimard, 2006.

DERRIDA, J. «Ceci n'est pas une note infrapaginale orale». In: **L'Espace de la Note**. Études réunies et présentées par Jaques Dürenmatt et Andréas Pfersmann. Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp.7-20.

_____. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.

DICKINSON, E. **Poems**. Disponível em: www.emilydickinson.org. Acesso em: 17 jan. 2010.

DINIZ, Alai Garcia. **Máquinas, Corpos, cartas**: Imaginários da Guerra do Paraguai. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **A literatura como discurso do corpo**. CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2002, São Paulo. Associação Brasileira de Hispanistas.

Disponível em: _____ :
<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300002&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 27 fev. 2012.

DUFAYS, Jean Louis. « La lecture littéraire, des «pratiques du terrain» aux modèles théoriques». **Lidil**, 33 | 2006, [En ligne], mis en ligne le 5 décembre 2007. URL: <http://lidil.revues.org/index60.html>. Consulté le 4 octobre 2012.

_____. J.-L. **Stéréotype et lecture**. Essai sur la réception littéraire. Liège: Mardaga (Philosophie et langage), 1994.

DÜRRENMATT, Jacques; PFERSMANN, Andreas. **L'Espace de la Note**. Études réunies et présentées par Jaques Dürenmatt et Andréas Pfersmann. Presses Universitaires de Rennes, 2004.

EAGLETON, Terry; JAMESON, Frederic.; SAID, Edward W. **Nationalism, colonialism, and literature**. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Le role du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris: Grasset, 1985.

FISH, S. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge:Harward U. P., 1980.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1985.

GALEANO, Eduardo. **Memória do Fogo III**. O Século do Vento. Trad. Eric Nepomunceno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê, 2009.

GÓMEZ, Gérard. **Rubén Bareiro Saguier** ou l'hybridité culturelle paraguayenne. Publications de l'Université de Provence, 2006.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do Conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

HAGE, Julien. «François Maspero, éditeur partisan». **Contretemps**, n°15, février 2006, pp. 100-107.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**: sua história. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2005.

ISER, Wolfgang. **L'Acte de Lecture**. Théorie de l'effet esthétique. Col. Philosophie et langage. Liège: Mardaga, 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, vol. 1. São Paulo: 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da recepção: colocações gerais, pp. 43-62. In: _____ et al. **A Literatura e o Leitor** – textos de Estética da Recepção. Seleção, tradução e introdução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. V. II. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

JAMESON, F. **Archeologies of the Future**. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. New York: Verso, 2005.

JOUBE, V. **A Leitura**. São Paulo: Unesp, 2002.

JURT, Joseph. **La réception de la littérature par la critique journalistique**. Lectures de bernanos, 1926-1936. Paris: J.- M. Place, 1980.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Trad. Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEENHARDT, J.; KALFON, P. **Les Amériques Latines en France**. Galimard: AFAA, 1992.

LUDMER, Josefina. Las vidas e los héroes de Roa Bastos. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, 493/494. (Homaje a Augusto Roa Bastos). Madrid, 1991.

_____. *Literaturas posautónomas*. Ciberletras. **Revista de Crítica Literária e de cultura**, nº. 17, julio 2007.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito**. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme, 2008.

MOLLOY, Sylvia. **La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

MONTAÑEZ, A. P. **Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Júlio Cortázar e Marta Traba**. Tese de doutorado. Curso de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC, 2006.

OFFROY, Benjamin. LE PARAGUAY, UN NID DU «CONDOR». La dictature du général Stroessner, la répression et le système Condor. In: Vingtième Siècle. **Revue d'Histoire**, 2010/1, pp. 33 a 44.

OLMOS, Ana Cecília. Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana. In: **Crítica Cultural**. V. 4, n.1, pp. 3-16, 2009.
Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/124. Acesso: 12 dez. 2012.

PICARD, M. **La lecture comme jeu**. Paris: Minuit, 1986.

PICCINI, M. **El Trueno entre las hojas y el Humanismo Revolucionario**. Prólogo de El Trueno entre las hojas. 5ª ed. Buenos Aires: Losada, 1991.

PIÉGAY-GROS, N. **Le lecteur**. Coll. Lettres. Paris: Flammarion, 2002.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Icônico e verbal Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PFERSMANN, Andreas. Les notes dans le Roman de la Contre-Histoire. In: **Séditions Infrapaginales**. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVII-XXI^e siècles). Genebra: Droz, 2011.

RAMOS-IZQUIERDO, E. **Contrapuntos analíticos a “El acercamiento de Almotásim”**. Rilma 2, version em línea. Jan. 2011.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**. Literatura y política en el siglo XIX. México: FCE, 1989.

RICOUER, Paul; DANIEL, J. A estranheza do estrangeiro. In: Café Philo. **As grandes indagações da filosofia**. Le Nouvel Observateur (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp. 13- 23.

RODAS, Antonio S. **Augusto Roa Bastos**: Autoritarismo, Cultura y Democracia. Assunção: Servilibro, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **As Raízes e o Labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHAW, D.L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Boom. PostBoom. Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2008.

SKIRIUS, J. **El ensayo Hispano-americano del Siglo XX**. Tierra Firme. México: FCE, 1981.

SUCHET, M. **Translating literary heterolingualism**: Hijo de hombre's French variations. Disponível em: http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/suchet.pdf
Acesso em: 20/1/2012.

_____. La traduction, une éthique de la ré-énonciation. **Nouvelle revue d'esthétique**, 2009/1, n.º.3, pp.31-35. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-31.htm>. Acesso em 10 fev. 2013.

SCHWARTZEIN, Dora. **Entre Franco y Perón**. Memoria y identidad del exilio republicano español en Argentina. Buenos Aires: Grupo Planeta, 2001.

TAHIR-GURÇAGLAR, Sehnaz. What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research. In: HERMANS, Theo (ed.). **Crosscultural transgressions**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002, pp. 44-60.

VALÉRY, Paul. **Les carnets de Léonard de Vinci**. Préface, pp.7-12. Paris: Gallimard, 2006.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente**: ensayo sobre el tiempo histórico. Tradução de Eduardo Sadier. 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7096206/Virno-Paolo-El-Recuerdo-Del-Presente>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

WHARTON, Edith. **Le vice de la lecture**. Trad. Shaïne Cassin. Paris: Les Editions du Sonneur, 2009.

ZARANKIN, Andrés; NIRO, Cláudio. A materialização do sadismo, arqueologia da arquitetura dos centros clandestinos de detenção da ditadura militar argentina (1976-1983). In: Funari, P.P.A.; ZARANKIN, A. (orgs.). **Arqueologia da repressão e da resistência**. América Latina

na era das ditaduras (décadas de 1960-1980). São Paulo: Annablume, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

DE AUGUSTO ROA BASTOS

ROA BASTOS, A. Alguns núcleos generadores de un texto narrativo. **L'Idéologique dans le texte** (Textes hispaniques). Toulouse: Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, Col. Travaux VI, pp. 1-11.

_____. **Contravida**. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. **Cuentos Completos**. Madrid: Contemporânea, 2008.

_____. **El Baldío**. Asunción: El Lector, Colección Literaria, n.19.

_____. El Texto ausente. In: Augusto Roa Bastos. **La obra posterior a Yo, el Supremo**. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. CRLA – Archivos, 1999, pp. 9-16.

_____. El Texto Cautivo. (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural). In: _____. **Anthropos**. Antologías Temáticas. TOVAR, P. (org.), 1991.

_____. **Filho do homem**. Trad. Marlene C. Correia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Fils d'homme**. Trad. Iris Gimenez. Paris: Belfond, 1982.

_____. **Fils d'homme**. Trad. François Maspero. Paris: du Seuil, 1995.

_____. **Hijo de hombre**. Barcelona: Argos Vergara, 1979.

_____. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. La obra posterior a Yo el Supremo, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1999. 197 pp. In: **Textos sobre el Texto**. 2º.Seminário sobre Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos. Centre de Recherches Latino-Américaines. Université de Poitiers, 1980, 114pp.; En torno a « Hijo de Hombre», de Augusto Roa Bastos, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1992, 171 pp. Coord. Alain Sicard e Fernando Moreno.

_____. L'écriture abolie (La escritura secreta de las tachaduras) In: **Les figures de l'autre**. Ed. M. Ramond. Toulouse: PUM, 1991, pp. 17-26.

_____. **Le Feu et la Lèpre**. Trad. J-F. Reille. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **Les Récits de la nuit et de l'aube**. Trad. Iris Gimenez. Alençon: Le Calligraphe, 1984.

_____. **Metaforismos**. Argentina: Seix Barral, 1996.

_____. **Métaphorismes**. Paris: L'Harmattan, 2008.

_____ et al. **O Livro da Guerra Grande**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Poesías Reunidas**. Asunción: El Lector, 2003.

_____. Réflexion Auto-Critique a propos de Moi, le Suprême. Du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur. **Colóquio Littérature latino-américaine Aujourd'hui**. Org. Jacques Leenhard. Cérisy-La-Salle, 29/6/1978 a 9/7/1978.

_____. **Veille de l'Amiral**. Trad. François Maspero. Paris: du Seuil, 1994.

_____. **Vigília do Almirante**. Trad. Joselly V. Baptista. Mirabília, 2003.

SOBRE ROA BASTOS

AUBÈS, F., GLADIEU, M. M. **Le mal et les Mots**. L'écriture du mal dans la fiction latino-américaine. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail, 2010.

BAREIRO-SAGUIER, R. Révision totale de l'histoire. In: **Le Monde Diplomatique**, p. 22, 22/10/1977.

COURTHÈS, E. **Le texte et ses liens dans quelques oeuvres de Roa Bastos**. Disponível em : <http://www.crimic.sorbonne.fr/textes-et-ses-liens>. Acesso em : 25 ago. 2009.

DINIZ, A. G. **Re-narrar a fronteira**: a atualidade de Augusto Roa Bastos. Disponível em: [http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Re-narrar a fronteira a atualidade de Augusto Roa Bastos-Alai Garcia Diniz.pdf](http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Re-narrar-a-fronteira-a-atualidade-de-Augusto-Roa-Bastos-Alai-Garcia-Diniz.pdf) Acesso: 10 nov. 2009.

_____. **Experimentalismo y mediación cultural en la obra de Augusto Roa Bastos**. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.nelool.ufsc.br%2Fsimposio%2FAlai_G_Diniz.rtf&ei=YkSUYftDoSo8gSf_oCgBQ&usg=AFQjCNGZb0zDkp2HhMc3T5uKUQAIwCpZNw&sig2=AiDC_g7_ZITPUw-2U3kH2Q&bvm=bv.41934586,d.eWU. Acesso: 15 abr. 2011.

EZQUERRO, M. **De la représentation de la représentation (sur Lutte jusqu'à l'aube de A. Roa Bastos), en collaboration avec J. Alsina, M. Débax et M. Ramond**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1987, pp. 129-160.

_____. Estructura y significación: Las Tres Versiones de *Hijo de Hombre*. In: Histoire et Imaginaire dans le Roman hispanoaméricain contemporain. **Cahiers su CRICCAL** n. 12, 1994, pp. 81-89.

_____. Introdução. **Augusto Roa Bastos: Écriture et Oralité**, de C. Fernandes. Paris: Harmattan, 2001.

_____. **Leerescibir**. Rhilma 2. Paris/Mexico: ADEHL, 2008.

_____. **Théorie et fiction.** Le nouveau roman hispano-américain. Toulouse: Caractères, 1983, pp.170-208.

FERNANDES, C. **Écriture et Oralité.** Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. **Écritures du mal.** La boîte de Pandore. Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos, Edmundo Paz Soldán. El túnel, Cuentos completos, Los vivos y los muertos. CNED, PUF, 2010.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (org.). **América latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

FERRO, Roberto. Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos. La reescritura del texto ausente. In: **America Cahiers Du Criccal.** 2003, n.30 pp. 75-82.

_____. Filho de homem, de Augusto Roa Bastos. Uma reescritura do texto ausente. In: **Da literatura e dos Restos.** Florianópolis: UFSC, 2010, pp. 121-131.

FOSTER, David W. **Augusto Roa Bastos.** Boston: Twayne Publishers, 1978.

MEUDAL, Gerard. L'image même de la condition Humaine. In: **Le Figaro**, 19/9/1982.

MORENO, F. **Para una nueva lectura de Hijo de hombre.** In: Em torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos, de Augusto Roa Bastos. A. Sicard e F. Moreno (orgs.). CRLA Poitiers, 2ª. ed. 1994, 1992, pp. 151-165.

OSTROW, A. Cuerpo, Oralidad y escritura en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos. In: **Anclajes**, n. 15, jun. 2011, pp. 29-48.

PECCI, A. **Roa Bastos: vida, obra y pensamiento.** Assunção: Servilibro, 2007.

RAMA, A. El dictador letrado de la revolución latinoamericana. In: **Augusto Roa Bastos.** Valoración Múltiple. A. Sicard (org.). Cuba: Casa de las Américas, 2007.

SAN MARTÍN, N. P. Hijo de hombre: novela e intrahistoria. In: **Em torno a Hijo de hombre**. A. Sicard e F. Moreno (orgs.). CRLA Poitiers, 2ª. ed., 1992.

SICARD, A. Augusto Roa Bastos ante la crítica. In: **Em torno a Hijo de hombre, de Augusto Roa Bastos**. A. Sicard e F. Moreno (orgs.). CRLA Poitiers, 2ª. ed., 1994, 1992, pp. 25-40.(a)

_____. Del incesto al parricídio: escritura y sexualidad em la obra de Augusto Roa Bastos. In: **Em torno a Hijo de hombre, de Augusto Roa Bastos**. A. Sicard e F. Moreno (orgs.). CRLA Poitiers, 2ª. ed., 1994, 1992, pp. 139-149.(b)

SELLÉS, Carmen L. **La narrativa breve de Augusto Roa Bastos**. Espanha: Alicante, Instituto de Cultura J.G-Albert, 1993.

WELDT-BASSON, C.H. (org).The life and works of Augusto Roa Bastos. In: **Postmodernism's role in Latin American Literature**. New York: Palgrave MacMillan, 2010.

ANEXOS

ANEXO A - Quadro de publicações da obra robastiana no Brasil.

Título	Referências
<i>Filho do Homem</i>	Trad. Marlene de Castro Correia. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.
<i>Eu, o Supremo</i>	Trad. Galeno de Freitas. Paz e Terra, 1977.
<i>O Trovão entre as Folhas e Outros Contos</i>	Trad. Campos Alberto. Ilustração: Zaida del Rio. <i>Jornal Livros</i> . Patrocínio UNESCO e <i>Fondo de Cultura Económica</i> , México. Fev. 1994. (Brasil: O Globo)
<i>Contravida</i>	Trad. Josely Vianna Baptista. Ediouro, 2001.
<i>O Livro da Guerra Grande</i>	Trad. Josely Vianna Baptista. Augusto Roa Bastos et al.. Título original: <i>Los Conjurados Del Quilombo Del Gran Chaco</i> . Augusto Roa Bastos, Alejandro Maciel, Omar Prego Gadea, Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2002.
<i>Vigília do Almirante</i>	Trad. Josely Vianna Baptista. Mirabilia, 2003.
<i>Contos que cantam</i>	Org. Alai G. Diniz. DLLE/UFSC, 2011.

ANEXO B - Relação de obras de Roa Bastos publicadas na França¹⁸⁷.

Título	Referências
<i>Le Feu et la Lèpre</i>	Título original: <i>Hijo de Hombre</i> . Trad. J.- F. Reille. Paris: Gallimard. Coll. <i>La Croix Du Sud</i> . 1968.
<i>Moi, le Suprême</i>	Título original: <i>Yo, el Supremo</i> . Trad. Antoine Berman. Paris: Belfond, 1977.
<i>Moriencia</i>	Título original: <i>Moriencia</i> . Trad. Michel Bilbard. Paris: Flammarion, 1980.
<i>Fils d'homme</i>	Título original: <i>Hijo de Hombre</i> . Trad. Iris Gimenez. Belfond, 1982.
<i>Les Récits de la Nuit et de L'aube</i>	Título original : <i>Les Récits de la Nuit et de L'aube</i> . Le Alençon: Calligraphe, 1984. Coleção de contos: <i>La Nuit de feux flottants</i> (Carpincheros), <i>Règlement de comptes</i> (Ajuste de Cuentas); <i>Le tunnel</i> (El Tunel); <i>Enfant zébré</i> (El niño azoté); <i>Squame</i> (La Caspa). <i>Lutte Jusqu' à l'Aube</i> (Lucha hasta el Alba)
<i>Moi, le Suprême</i>	Título original: <i>Yo el Supremo</i> . Librairie Générale Française. Trad. Antoine Berman. Livre de poche, 1985.
<i>Moi, le Suprême</i>	Título original: <i>Yo el Supremo</i> . Pieza escénica em cuatro actos. Trad. Iris Giménez. Ed.e apres. Milagros Ezquerro. PUM, Toulouse, 1991.
<i>Moi, le Suprême</i>	Título original: <i>Yo, el Supremo</i> . Trad. Antoine Berman. Ed. du Seuil. 1993.
<i>Veille de L'Amiral</i>	Título original: <i>Vigilia del Almirante</i> . Trad. François Maspero. Ed. du Seuil. 1994.
<i>Fils d'homme</i>	Título original: <i>Hijo de Hombre</i> . Trad. François Maspero. Ed. du Seuil. 1995.
<i>À Contrevie</i>	Título original: <i>Contravida</i> . Trad. François Maspero. Ed. du Seuil, 1996.
<i>Le Procureur</i>	Título original: <i>El Fiscal</i> . Trad. François Maspero. Ed. du Seuil. 1997.
<i>Métaphorismes</i>	Título original: <i>Metaforismos</i> . Trad. Eric Courthès. Ed. L'Harmattan, 2008.

¹⁸⁷ Não foram incluídas as publicações em revistas acadêmicas.

ANEXO C - Entrevista inédita realizada pela Profa. Milagros Ezquerro com Augusto Roa Bastos em Toulouse, 1990. Incluída nesta tese com a autorização da autora.

Entrevista con Augusto Roa Bastos

Milagros Ezquerro

La conversación tuvo lugar el 2 / 10 / 1990 en el departamento de A.R.B. en el barrio Le Mirail de la ciudad de Toulouse. La conversación fue grabada y transcripta fielmente, sin modificar sus características orales.

ME: Hace como catorce años que llegaste a Toulouse, ¿recuerdas en qué circunstancias llegaste?

ARB: Sí, recuerdo muy bien, no sólo la llegada a Toulouse, sino también los prolegómenos del viaje a Toulouse. Aquí tengo que hacer un pequeño retroceso para decir que inicialmente no iba a venir a Toulouse sino a Poitiers. Dos años antes yo había recibido una invitación de la Universidad de Poitiers para venir aquí como profesor asociado y yo había aceptado, pero las cosas sucedieron de otra manera a raíz de la terminación de mi novela *Yo el Supremo* que me insumió mucho tiempo, mucho trabajo y sobre todo muchas tensiones por la naturaleza del tema y otras cosas. Este trabajo de más de cinco años me ganó un infarto como premio al esfuerzo. De manera que ese infarto me impidió venir a Poitiers, y eso quedó un poco en el aire. La venida debía haber sido por el 72 más o menos: no pude venir a Poitiers y pasó el tiempo, pasaron creo que cuatro años y recibí entonces una invitación similar de la Universidad de Toulouse para venir en las mismas condiciones, aquí en esta ciudad. Sé que amigos míos, docentes en la Universidad como Jean Andreu y otros estuvieron siempre en esta gestión de mi venida. En ese tiempo estaba todavía como Decano el Profesor Mérimée, y mi venida se hizo bajo los mejores auspicios. Yo me sentí desde el principio tomado por el encanto de la ciudad que yo imaginaba muy diferente. Sabía que era una ciudad que había quedado intacta de una guerra antiquísima entre los Cátaros y los Albigenses, y bueno, creí que iba a encontrar una ciudad de murallas, de torreones, y vengo y me encuentro con una ciudad que me parecía emergida de una fantasía meridional y al mismo tiempo nórdica. De modo que esa primera impresión del paisaje de Toulouse, de la edificación tolosina, de la gente de Toulouse, con su habla tan peculiar con el acento de la región muy diferente al acento *pointu* de París, eran cosas que iban justamente aumentando esta simpatía naciente y creciente por Toulouse. También el momento de mi entrada, del descubrimiento de la Universidad como un sitio real con edificios de muy extraña arquitectura, aulas muy especiales, un ambiente realmente muy peculiar, contribuyó a crearme una imagen de Toulouse que era un fenómeno muy espontáneo que me estaba sucediendo, no como una cosa esperada, sino como algo que me estaba dando todo por añadidura. Hasta tal punto que yo a veces decía “yo no me considero con méritos como para recibir estos dones”, pues yo los recibía y los recibo como dones. En realidad todo lo que me ha ocurrido en Toulouse desde

mi llegada en 1976 hasta la fecha, catorce años en que no he abandonado sino transitoriamente esta ciudad, puede decirse que todo este tiempo he pasado en un deslumbramiento, no excesivo, no resplandeciente, pero tampoco monótono. Ha sido siempre un descubrimiento progresivo de aspectos humanos, culturales, y sobre todo ese relieve invisible pero presente, actuante que tiene la historia de una región, de una ciudad, de todo un contexto cultural. Y fue para mí importante descubrir Francia a través de Toulouse: a veces el descubrimiento del todo es más completo cuando se hace en una de las partes y no al revés. Por ejemplo en París yo no podía imaginar muy bien lo que era Francia hasta que vi a los agricultores de Toulouse, a la gente común, esa irrigación de aguas, de ríos tan peculiar de Toulouse, yo no pude imaginarme muy bien lo que es Francia sino aquí en Toulouse. Quizá pudo pasarme más o menos lo mismo en Poitiers o en Rouen o en cualquier parte, pero yo hice ese descubrimiento de Francia, de un país, de una cultura, de un universo humano tan importante como es el de Francia en la cultura del mundo aquí en esta ciudad de Toulouse, que los Rioplatenses reclaman también como suya porque dicen que fue la cuna de su máximo cantor, Carlos Gardel. En todo caso estoy yo ahora, o sea que el Río de la Plata sigue estando presente.

ME: ¿Qué aspectos de Toulouse son los que más te gustan?

ARB: Bueno, precisamente ese que acabo de mencionar, la parte relativa al paisaje, a la edificación, es una ciudad realmente hermosa, que con todo este avance, a veces caótico, de la civilización actual, ya no digamos moderna, con las máquinas, el ruido y la furia de nuestra época actual, Toulouse ha mantenido un módulo de armonía muy peculiar. Probablemente sea una de las características de Toulouse que más me gratifican, que yo quiero más, la de haber sabido mantener lealtad a su propio carácter, a su destino, a su trayectoria como ciudad viva, que nunca se ha replegado sobre sí misma sino al contrario se ha convertido en un núcleo muy importante de toda la producción cultural, industrial y tecnológica francesa, de modo que sus virtudes tiene por este puesto que le corresponde en el panorama general y hexagonal de Francia. Después también me gusta mucho la gente tolosina, la manera natural como asumen su cuota de vida, de sacrificios, de satisfacciones también: no hay que ir sino a pararse un momento frente al Capitolio, donde muy cerca está el Teatro con su Ópera, sus conciertos, bueno todo ese pulular de gente, no sé si feliz pero en todo caso con un dinamismo social muy rico, muy interesante. Todo eso hace que la seducción, yo diría el magnetismo de Toulouse sean muy fuertes en el que llega a Toulouse por primera vez y sobre todo en el que luego permanece y se convierte en uno más de sus habitantes.

ME: ¿Algo en Toulouse te recuerda a tu país?

ARB: Sí, algunos rincones de Toulouse, sobre todo los que se relacionan con la naturaleza vegetal. A Toulouse yo la veo como un lugar de aguas, de árboles, y un lugar como éste tiene que producir determinado tipo de gente que esté en contacto con la naturaleza, con un sitio que no sea demasiado caótico ni cosmopolita como es el caso de París o de Buenos Aires, donde también pasé treinta años de mi vida. Toulouse tiene otras cosas, más importantes creo yo, y

lo bueno que tiene es que no las demuestra, sabe mantenerse en la discreción, en la armonía de sus modos, de su temperamento, de su carácter.

ME: Llegaste a Toulouse después de treinta años de exilio en Buenos Aires: ¿qué otros aspectos del exilio descubriste en Toulouse que no habías descubierto en Argentina?

ARB: Las experiencias fueron distintas, las vivencias también lo fueron. De modo que cada lugar, con sus diferencias, nos hace entrever aspectos de nuestra propia vida, de nuestra propia historia, de nuestras propias circunstancias de manera diferente. Uno se descubre otro siempre a través de la acción que ejercen las tonalidades del ambiente, las luces o las sombras de un lugar determinado, en esto incluyo la parte anímica, espiritual, la que tiene que ver con una peculiar tonalidad cultural. Yo he recorrido un poco los alrededores de Toulouse y toda esta zona del Midi, y siento que la atracción de Toulouse sobre el resto de las ciudades de la región es un fenómeno natural. Es como si espiritualmente tuvieran vuelto el rostro hacia Toulouse como un foco de irradiación: históricamente Toulouse ha sido un núcleo muy vivo de la historia de Francia en esta región. Yo pienso que todo esto debe de contribuir para que se forme una sensación de esta naturaleza, sobre todo para los que vienen de fuera a vivir a Toulouse.

Un contexto cultural diferente siempre es una experiencia nueva a hacerla de punta a punta, un desafío, a veces un choque un poco fuerte, y este choque a veces produce traumas que a veces tienen un aspecto positivo y te hacen descubrir cosas interesantes. Yo descubrí por ejemplo que fundamentalmente Toulouse me hizo descubrir el valor de la humildad y de la austeridad. No sabría explicarte las razones, pero yo a partir de mi llegada a Toulouse, de mi contacto con la gente, incluso mi contacto más frecuente que fue durante muchos años el de la universidad, me hizo descubrir ese costado muy escondido, muy recoleto que uno tiene en su intimidad profunda: una determinada manera de sentirse, el orgullo, la soberbia o la indiferencia. Yo sentí la humildad, la necesidad de la humildad frente a cada ser, a cada situación se me presentaba la humildad. Ese sentimiento de la humildad esencial que es llegar a descubrir la propia desnudez, la desnudez total en la que estamos sumergidos, sumidos: yo creo que fue para mí un descubrimiento capital. No la descubrí antes de eso, no es que fuese antes soberbio y orgulloso, pero de todas maneras, donde sentí esta especie de alumbramiento interior con respecto a esta manera de comportarse el espíritu en total aquiescencia de su contorno, de los seres, de las cosas que pasan, fue aquí en Toulouse.

ME: Y con relación a tu obra anterior, a tu manera de ver la escritura ¿Qué es lo que te ha aportado tu vida en Toulouse?

ARB: Ya que has mencionado la palabra “obra”, yo creo que este tema, por lo menos a mí, me obliga a dividirlo en dos partes. Hay una obra manual, artística, literaria en la que debo confesar que mi obra no ha adelantado mucho en Toulouse. Después de *Yo el Supremo* que es la última obra publicada por mí en Buenos Aires, después de este largo esfuerzo que mencionábamos hace un momento, no sé si el choque profundo, el choque íntimo que me produjo el

cambio de cultura, el cambio incluso de actividad, porque la actividad de enseñanza fue para mí un desafío muy fuerte, tuve que estudiar bastante para no defraudar a los que iban a beneficiarse o no con los cursos, con la posibilidad que yo tenía de mostrar aspectos de mi cultura, todo eso fue un desafío muy importante para mí. Eso también merecería el nombre de “obra”, la obra que uno hace respecto a los demás y a la vida cotidiana, una vida de compromiso, en este caso con la universidad. Pero está también la otra obra, la obra vital que representa construir una familia. Esta tercera clase de “obra” yo también la realicé en Toulouse al construir una familia con mi mujer, nacida en una ciudad muy cercana, hija de españoles, , con las dos culturas metidas en su sangre, en su espíritu, con tres hijos pequeños nacidos también acá en Toulouse, que participan también de esta especie de confluencia de culturas distintas. Todo eso es, creo yo, una obra, la obra de la que estoy yo más orgulloso, porque no me corresponde solamente a mí, sino que la hemos hecho en colaboración con una mujer que yo admiro y quiero mucho, y que ha producido esto: la aparición de tres retoños que son la vida hacia el futuro y que son ciudadanos franceses, sin que eso les obligue a renunciar a su condición de seres del mundo, de nuestro mundo y nuestra especie, cosa todavía más valiosa para ellos. Ésta es otra de las cosas que yo le debo a Toulouse. Yo vine a Toulouse después de una vida bastante difícil en el exilio y dentro de una de esas largas crisis que sufre todo ser humano, y encontré aquí eso: los amigos, la comprensión, y finalmente el encuentro con esa mujer que la vida me destina. Mi destino no cambió realmente, creo que nada cambia el destino de la gente, sino que desde que se nace, uno es el mismo, pero sin embargo esto fortaleció en mí, en la historia de mi vida, los elementos positivos, e hizo que cayeran los elementos adosados a mi vida, estos elementos parásitos. Fue el descubrimiento de otra experiencia, la vida hogareña, que para un escritor siempre representa una tentación muy fuerte. Tú sabes que hay otros valores que se refugian en la creación íntima, de afecto, de camaradería, de amistad profunda, en el mejor sentido de la palabra, entre los seres, que es una de las mejores cosas que tiene nuestra condición humana. Por otra parte, el hecho, fundamental para mí, del núcleo familiar, que se me había dado de una manera no totalmente lograda, sino más bien frustrada en dos ocasiones anteriores, y que ha tenido aquí una realización que hasta ahora ha sido estable, es realmente importante para mí, y confirma estos aspectos que te estaba diciendo. Pero sobre todo te hablaba del campo de compensación que crean estos tipos de experiencia nueva que uno puede hacer. Y es que la vida del escritor, del artista en general, es la de un aventurero total, está lanzado al universo como es lanzado el ser humano cuando nace: es el famoso efecto del eyecto, y de la deyección del nacer. Y cada cual, según sus posibilidades, las inclinaciones de su espíritu, se ingenia para construir ese clima, esa temperatura moral y afectiva de la ciudad de sus sueños. Para mí toda esta llegada a Toulouse y esa vida en Toulouse, ya va por más de una década, es sumamente importante. La libertad del escritor aventurero no es que haya sido reducida por una amazona y se haya convertido a la nada, al contrario, yo creo que toda esa necesidad de vuelo, de lo desconocido que tiene el ser humano se

enriquecieron, y es así como se puede descubrir el mundo. Sin abandonar ninguno de mis principios y de mis fines, sigo siendo un aventurero total.

ME: Tú me decías que no habías publicado gran cosa desde que estás en Toulouse, pero esto es sólo una apariencia, porque en realidad has escrito mucho, has publicado mucho. Lo que pasa es que la obra que has escrito en Toulouse es una obra más dispersa, más variada que la construcción de una novela como fue la redacción de *Yo el Supremo*. Puedo recordar algunos cuentos, muchos escritos políticos, pues creo que ha sido una parte muy importante de tu actuación es estos años, y también la obra teatral *Yo el Supremo* que me parece un texto fundamental.

ARB: Yo me considero fundamentalmente novelista, y al decir que he producido poco, quiero decir que no he escrito ninguna novela. En cambio sí, he dedicado bastante tiempo a lo que se suele llamar ensayos: creo que son reflexiones que han surgido en mí, y que yo he tratado de pasar a la escritura, reflexiones sobre mi trabajo de escritor. Por otra parte, la cuota de servicio a la colectividad que un escritor no puede omitir: el hecho de ser escritor no es un privilegio que le exima de las obligaciones morales que tiene con respecto a su propia colectividad, a los principios de la humanidad misma, principios que son universales como la libertad, la democracia, el respeto a la vida, a los derechos del ser humano. Todos estos son planos en los que el escritor, más que ningún otro artista, puesto que su instrumento es la expresión de la palabra, se siente moralmente obligado a cumplir. Sobre todo yo me he sentido aún más obligado por el hecho de tener a mi país de origen, el Paraguay, sometido a la más larga dictadura que recuerda la historia política de América latina. Una dictadura corrompida y corruptora, que acaba de ser abatida el año pasado y que me tuvo en el exilio por más de cuarenta años. De manera que una parte de este exilio yo debía convertirlo en una lucha por la libertad y por la democracia en un país atrasado, que sin embargo es uno de los países de historia más rica y más compleja. Un país que produjo este fenómeno casi increíble y misterioso: que hay una historia que se devoró a un pueblo. De manera que había que invertir esta anormalidad, esta especie de error de la historia, y tratar de sacar a esta colectividad de esa prisión.

ME: ¿Qué ha representado para ti el Premio Cervantes?

ARB: El Premio Cervantes, que es el más importante galardón en las letras españolas, me dio por primera vez quizás la sensación de que también la literatura puede ganar batallas, que no es un oficio totalmente vano, como en algunos momentos de decaimiento he solido pensar. La literatura puede ganar batallas siempre que ponga su voluntad y su autenticidad en luchar por causas nobles y justas. Yo no hablo de “literatura comprometida”, yo refuto totalmente el concepto de compromiso, sobre todo en el sentido sartriano de la palabra. Yo creo que la literatura está fundamentalmente comprometida consigo misma, en la medida en que esta literatura es expresión de una sociedad y de una cultura. Todo lo demás sobra.

La relación con mi país no se ha alterado en lo esencial, como tampoco se ha alterado mi vida con ninguno de los accidentes que ha sufrido. El Premio

Cervantes no ha sido más que uno de estos accidentes. Los premios son también productos del azar, y por eso yo no tengo siquiera el derecho del orgullo o de la vanidad: soy simplemente un escritor elegido por un venturoso azar, que además lleva el nombre de uno de mis maestros, Miguel de Cervantes. Yo lo sentí como un reconocimiento a una batalla moral que un escritor había hecho durante toda su vida en relación a su sociedad, a uno más de esta sociedad que había expresado sus desdichas y también sus momentos de esplendor, de plenitud, y había tratado de reflejarlos en una obra que fundamentalmente quiere ser universal por encima de los localismos, de los patrioterismos del folklore, planos en los que yo no creo mucho.

ME: Para terminar, Augusto, ¿te sientes bien en Toulouse en estos momentos?

ARB: En todos los momentos me he sentido bien en Toulouse, salvo en mis momentos de sombra, que nada tienen que ver con Toulouse, sombra que el hecho mismo de estar en Toulouse ha contribuido en disipar. Vivo en una región que yo quiero mucho, donde tengo muy buenos amigos. En la que, repito, he cometido la hazaña, en la sesentena de mi vida, de construir una tercera familia. Yo creo que son testimonios de que Toulouse no me ha ido nada de mal.

ME: Muchas gracias.

ANEXO D - Prólogo autoral “Lutte jusqu’à l’aube”.

«Lutte jusqu’à l’aube»

Augusto Roa Bastos

Prologue

Cette nouvelle, la première que j’ai écrite, est demeurée perdue et oubliée durant plus d’une trentaine d’années. Pendant ces années d’amnésie, sûrement pas innocence, j’ai même douté l’avoir jamais écrite. J’en étais venu à penser que cette nouvelle n’était pas autre chose qu’une nébuleuse de projet littéraire: la paraphrase du texte biblique sur la lutte nocturne de Jacob, celui que je préférerais parmi tous ceux que ma mère lisait le soir et qu’invariablement elle commentait en guarani en les réinventant parfois dans un temps plus proche et avec des personnages connus.

Lorsque, vers 1968, je commençai à compiler *Moi le Suprême*, je trouvai la nouvelle volatilisée entre les pages du *Traité de la peinture*, de Leonardo da Vinci, livre que j’apprécie particulièrement et qui m’a enseigné à voir le sens du monde comme un vaste hiéroglyphe en mouvement mais dont les signes sont peut-être indéchiffrables.

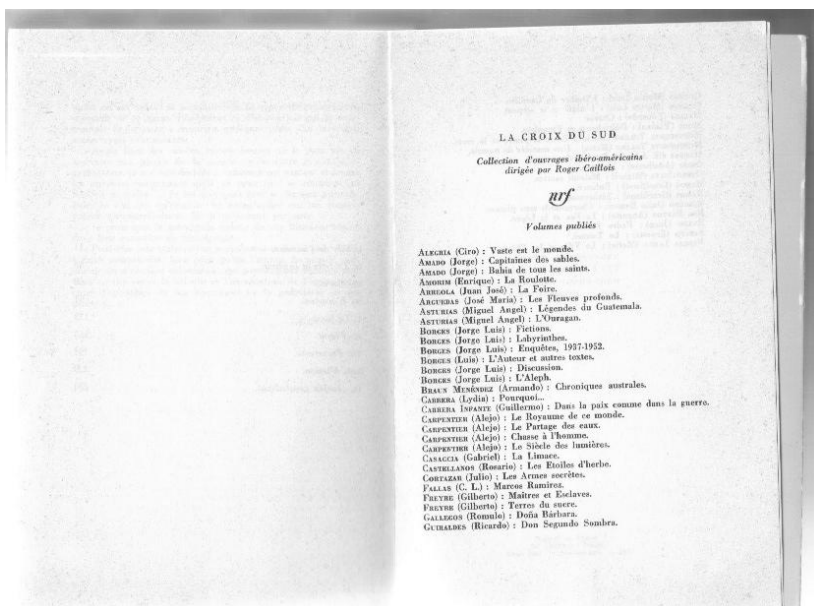
La trouvaille du vieux manuscrit me produisit peut-être la même terreur que celle que j’ai dû éprouver quand j’essayais de transcrire de telles fantasmagories sur ces papiers jaunâtres avec l’en-tête de l’usine sucrière où mon père travaillait comme modeste employé de l’administration ; des papiers que je dérobaient et sur lesquels j’écrivais à la lueur d’un flacon plein de lucioles, la lampe secrète de mon enfance.

Le manuscrit déchiré, presque illisible et auquel il manquait deux pages, représenta pour moi la preuve d’un double parricide, au moins symbolique; corps du délit plus que nouvelle ; vestige d’un cauchemar plus que d’une histoire vécue. La preuve, en outre, que les récits où prédominent les éléments autobiographiques idéalisés et sentimentalités sont irrémédiablement faux puisqu’ils surgissent de l’amour-propre ou de l’auto-compassion qui sont les éléments les plus déformateurs de toute entreprise artistique.

Voici le texte restauré: point de référence initial d’une œuvre, d’une vie, qui, plus d’une fois, n’ont pas su éluder les mêmes erreurs; curiosité muséographique, enfin, pour collectionneurs de ces petits riens.

Toulouse, 1978

ANEXO E - Lista de títulos publicados pela coleção *La Croix du Sud* (Editora Gallimard) dirigida por Roger Caillols.



LA CROIX DU SUD

Collection d'ouvrages hispano-américains
dirigée par Roger Caillols

rf

Volumes publiés

ALGERIA (Géo) : Vaste est le monde.
 AMARO (Jorge) : Capitaines des sables.
 AMARO (Jorge) : Bahia de tous les saints.
 ANGHIM (Barrique) : La Roulotte.
 AMORGA (Juan José) : La Peine.
 ARGUEDAS (José María) : Les Fleuves profonds.
 ASTURIAS (Miguel Angel) : Légendes du Guatemala.
 ASTURIAS (Miguel Angel) : L'Ouragan.
 BORGES (Jorge Luis) : Fictions.
 BORGES (Jorge Luis) : Lolayimbo.
 BORGES (Jorge Luis) : Equinoxes, 1937-1952.
 BORGES (Luis) : L'Auteur et autres choses.
 BORGES (Jorge Luis) : Discussion.
 BORGES (Jorge Luis) : L'Aléph.
 BRACK MENDIÉZ (Armando) : Chroniques australes.
 CARRERA (Lydia) : Ponquillo.
 CARRERA INAYAT (Guillermo) : Dans la nuit comme dans la guerre.
 CARPENTIER (Alejo) : Le Royaume de ce monde.
 CARPENTIER (Alejo) : Le Partage des eaux.
 CARPENTIER (Alejo) : Chasse à l'homme.
 CARPENTIER (Alejo) : Le Siècle des lumières.
 CAVALLER (Gabriel) : La Limace.
 CASTELLANO (Ricardo) : Les Étoiles d'Orléans.
 GORTAZAR (Julio) : Les Armes secrètes.
 FALLAS (C. L.) : Merveilles.
 FAURE (Gilberto) : Trottoirs du sucre.
 GALLAND (Romulo) : Doña Bárbara.
 GUINER (Ricardo) : Don Segundo Sombra.

ANEXO E – (continuação) Lista de títulos publicados pela coleção *La Croix du Sud* (editora Gallimard) dirigida por Roger Caillois.

GUZMAN (Martin Luis) : L'Ombre du Caudillo.
 GUZMAN (Martin Luis) : L'Aigle et le serpent.
 MALIBA (Eduardo) : Chavos.
 MOOC (Vianna) : Défricheurs et Pionniers.
 MONTEFORTE TOLEDO (Mario) : Entre la pierre et la croix.
 MONTEFORTE TOLEDO (Mario) : Une manière de mourir.
 MURENA (H. A.) : La Fatalité des corps.
 ORTIZ (Adalberto) : Juyunga.
 OTERO SILVA (Miguel) : Maisons mortes.
 RAMOS (Graciliano) : Enfance.
 RAMOS (Graciliano) : Sécheresse.
 RUBENRO (Julio Ramon) : Charognards sans plumes.
 ROSA BASTOS (Augusto) : Le Feu et la Lèpre.
 RUILO (Juan) : Pedro Putano.
 SARATO (Ernesto) : Le Tunnel.
 VARGAS LLOSA (Mario) : La Ville et les Chiens.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
 LE 17 MAI 1968
 IMPRIMERIE THOMAS-DIDOT
 PARIS - MESTIL - IVRY

Imprimé en France
 N° d'édition : 11418.
 Dépôt légal : 2^e trimestre 1968. — 227

ANEXO G – Cópia da correspondência da autora com a Sra. Annie Morvan, responsável pelas publicações latinoamericanas da editora Seuil.

Chère Lenia,

Nous avons, au début des années quatre-vingt dix, repris la publication des œuvres d'Augusto Roa Bastos qui étaient en partie parues d'abord chez Gallimard dans les années soixante, puis fin des années soixante-dix chez Belfond.

Il s'agissait des deux grands romans d'Augusto Roa bastos: Fils d'homme, paru dans les années soixante chez Gallimard dans la collection La croix du Sud dirigée par Roger Cailloux sous le titre Le feu et la lèpre et dans une traduction qui remettait les chapitres par ordre chronologique. Moi le Suprême, paru chez Belfond dans une excellente traduction d'Antoine Berman complètement épuisée.

Le Seuil, soucieux de publier les grands auteurs d'Amérique latine a donc republié ces deux ouvrages: le premier sous son titre d'origine, Fils d'Homme dans une nouvelle traduction de François Maspero, et Moi le suprême.

La presse a été abondante et enthousiaste, surtout pour la nouvelle traduction de Fils d'homme, la réception des lecteurs plus discrète.

Nous avons poursuivi avec les titres plus récents d'Augusto: Veille de l'Amiral en 1994, A contre vie en 1996 et le Procureur en 1997.

Mais l'intérêt pour Roa Bastos en France avait considérablement décliné et les ventes très faibles de ces livres (autour de 1000 exemplaires) nous ont obligé à arrêter les publications.

Comme un grand nombre de grands écrivains latino-américains des années soixante et soixante dix, Roa Bastos est aujourd'hui un auteur oublié. Ce qui est bien triste.

Bien cordialement

Annie Morvan

-----Message d'origine-----

De : lenia@ifsc.edu.br [<mailto:lenia@ifsc.edu.br>]

Envoyé : lundi 5 mars 2012 12:24

À : Annie MORVAN

Objet : romains RB

Chère Mme. Morvan,

Comme je vous l'ai expliqué par téléphone, je fais une recherche sur la réception de l'oeuvre de Augusto Roa Bastos en France. Les Éditions du Seuil ont publié 4 romans de RB dans les années 90. Tout ce qui vous pouvez me dire au sujet de ces publications et sur les critères de publications d'auteurs hispano-américains par le Seuil sera très important pour ma recherche.

Je vous remercie pour votre réponse.

Cordialement,

Lênia

Prof. Lênia Pisani Gleize

ANEXO H – Paratexto autoral da segunda versão de *Fils d'homme*. (Préface de l'auteur *Fils d'Homme*, Belfond, Trad. Iris Gimenez, 1982, pp.13-17.)

Fils d'Homme dans sa version originale a été publié à Buenos Aires en 1960. Ce roman amorce une trilogie narrative inspirée de la vie et de l'histoire de la société paraguayenne. *Fils d'Homme* et les autres composantes de la saga – *Moi, Le Suprême* et *Le Procureur Général*, actuellement en cours – ont été élaborés peu à peu, pétris dans l'essence de la réalité paraguayenne, dans les étranges et tragiques péripéties de sa vie historique et sociale, dans la singulière particularité de sa culture bilingue, unique en son genre en Amérique latine.

Après avoir été la nation la plus avancée de l'Amérique du Sud, au milieu du XIX^e siècle, le Paraguay fut dévasté, mis à feu et à sang entre 1865 et 1870, par la guerre dite de la Triple Alliance qui extermina les deux tiers de sa population et le dépouilla de plus de la moitié de son territoire. Cette guerre fut la première guerre néo-colonialiste qui, après celles de l'Indépendance et le vide laissé par la colonie espagnole, éclata sur le continent latino-américain comme résultat de la coalition des intérêts de l'Empire britannique, de l'Empire du Brésil et de l'oligarchie de Buenos Aires, centre d'hégémonie et d'oppression pour le reste des provinces argentines.

Plus tard, la pression des monopoles du pétrole nord-américains et britanniques déclencha une autre guerre internationale entre le Paraguay et la Bolivie (1932-1935) qui signifia pour les deux pays 200 000 morts, outre le délabrement d'une économie dépendante des facteurs externes de pouvoir qui déclenchèrent le conflit.

Du point de vue de sa culture, le Paraguay est le seul pays d'Amérique totalement bilingue. La langue indigène, le guarani, est la véritable langue nationale et populaire. Tout au long de plus de quatre siècles, cette situation a fortement marqué la formation de l'espagnol paraguayen. Face à l'espagnol, langue officielle, formelle – la langue dominante de l'écriture – le guarani, langue orale par excellence, reste cependant la langue maternelle et matricielle de la culture paraguayenne, culture typiquement métisse. Enclavé dans l'isolement de sa méditerranéité, de son retard économique et sans aucun apport d'immigration – à l'encontre de celui qui s'est produit sur une grande échelle dans les pays voisins -, le Paraguay a vu sa situation ethnique, culturelle et sociale varier fort peu en un siècle. Il demeure un pays à structure agraire et paysanne.

Dans la littérature de ce pays, la nature bilingue de sa culture, scindée entre l'écriture et l'oralité contraint les écrivains paraguayens, au moment même où ils écrivent en espagnol, à entendre le son d'un discours oral encore informulé mais déjà présent dans la dimension émotive et mythique du guarani. Ce discours oral, ce texte non écrit sous-tend l'univers linguistique bivalent espagnol/guarani. C'est un texte auquel l'écrivain ne pense pas, mais qui le (sic) « pense » lui. Ainsi cette présence linguistique du guarani s'impose de l'intérieur même du monde affectif des Paraguayens. Il en module l'expression

symbolique de leur notion du monde, de leurs mythes sociaux, de leurs expériences de vie individuelle et collective.

L'ensemble des mes œuvres de fiction est coulé dans la matrice de ce texte oral guarani que les signes de l'écriture en espagnol éprouvent tant de mal à capter et à exprimer.

Fils d'Homme, le premier roman de la trilogie mentionnée, m'a permis, précisément, d'approfondir cette tentative de recherche d'une fusion ou imbrication des deux hémisphères linguistiques de l'espagnol et du guarani qui forment l'espagnol paraguayen dans l'expression de la langue littéraire de ses narrateurs et poètes.

Je ne m'en suis aperçu, cependant, qu'en prenant connaissance de la première traduction française de ce roman parut à Paris en 1968, dans une version et sous un titre qui le défigurèrent complètement et à tout point de vue.

Les substantielles déficiences de cette première traduction empêchèrent par bonheur que le texte de *Fils d'Homme* n'attire l'attention des lecteurs français. La plus passionnée des curiosités vis-a-vis de la couleur locale ou le simple mirage de l'exotique, le lecteur le plus patient et le plus disposé à recevoir les dons de l'inconnu n'auraient pu supporter ni percevoir ce texte mutilé, dénaturé, incompréhensible. Tâche encore plus difficile, évidemment, pour le lecteur loyalement intéressé par un exemple d'une littérature inconnue d'un pays presque inconnu.

Pourtant, comme c'est le cas pour *Fils d'Homme*, une traduction malheureuse peut parfois rendre d'excellents et imprévisibles services. En premier lieu à l'auteur lui-même. Les erreurs et les limitations de la première traduction française m'ont révélé mes propres limitations et erreurs d'auteur.

J'avais, moi aussi, mal « traduit » le monde secret de la réalité qui s'exprime en guarani: ce « texte » premier de l'oralité qui est le fondement de l'espagnol paraguayen comme langue parlée et comme langue littéraire.

Je me suis donc efforcé, depuis lors, à réajuster et à affiner le lent processus d'amalgame, de symbiose ou de synthèse des deux univers linguistiques, de structure et de fonction si dissemblables, opposées même dans le contexte de la littérature paraguayenne. J'ai tenté d'y parvenir au travers de formes de l'expérience symbolique et sémantique qui puissent permettre cette synthèse vive et pas seulement formelle.

De la sorte, durant les dix années de ma lutte pour soustraire *Fils d'Homme* à un blocus éditorial qui n'était pas bénéfique pour personne, je me suis retrouvé en train de retoucher et de corriger le texte narratif comme qui corrige et modifie le passé, et aussi – pourquoi pas ? – le futur, telle une réalité qui n'est pas encore.

Voilà – me suis-je dit pour me consoler et m'encourager d'une quelconque façon – quelle doit être la véritable nature de l'imagination mythique inhérente aux structures du langage, comme le requièrent certains de nos plus importants écrivains latino-américains.

La forme n'est que le fond qui vient à la surface, disait Victor Hugo. Cette vérité m'a confirmé le fondement d'une éthique et d'une poétique du

travail littéraire. Un texte - ai-je pensé en songeant aux grands exemples – ne se cristallise pas une fois pour toutes. Il ne végète pas du sommeil des plantes. Un texte, s'il est vivant, vit et se modifie. Le lecteur le fait, varier et le réinventer à chaque lecture. S'il y a création, voilà son éthique. L'auteur aussi peut faire varier le texte indéfiniment, sans lui faire perdre sa nature d'origine, mais en l'enrichissant au contraire par de subtiles modifications.

En outre, si l'homme ne meurt qu'une seule fois, l'auteur veut que son livre renaisse plusieurs fois. J'ai compris dans l'instant que ce n'était pas là une si mauvaise ni si trompeuse idée. De Shakespeare à Borges, de la version des codex aztèques aux contes et récits de la tradition populaire et universelle, des écritures anonymes du Moyen Age aux textes oraux des jungles ou du métro (Queneau le savait fort bien), des veillées autour du feu primitif aux consistoires familiaux devant les récepteurs T.V., cette poétique des variations forme les palimpsestes qui désespèrent les critiques savants mais qui enchantent les lecteurs ingénus.

Sous la fixité apparemment obsédée de ses récits, le vieux Macario, l'un des protagonistes de *Fils d'Homme*, varie constamment les voies et les rêves de la mémoire collective incarnés dans ce minuscule corps squelettique et spectral qui tient, lorsqu'on l'enterre, c'est-à-dire lorsque survient sa seconde naissance, dans le cercueil d'un enfant. Durant plus de vingt ans, durant toute ma vie, j'ai imité, sans le savoir, le vieux Macario, et je sens que tout auteur, même le moins illustre et capable, et justement par cela même, doit procéder à l'éthique et à la poétique de la variation de ses œuvres de telle sorte que la dernière version soit exactement, en faisant le tour complet du cercle, la négation première.

Ainsi le roman *Fils d'homme* est dans la présente traduction une œuvre totalement nouvelle non seulement en elle-même – comme traduction –, mais aussi en relation à l'original espagnol-paraguayen. Dorénavant, ce roman devrait se varier ou se réécrire - c'est-à-dire – à partir de cette traduction française, unique et original originaire autorisé par l'auteur.

A.R. B. Toulouse, le 30 juin 1982.

ANEXO I – Paratextos autorais da segunda versão de *Hijo de hombre*.

Nota del autor¹⁸⁸ (1983)	Note de l’auteur¹⁸⁹ (1995)
<p><i>Hijo de Hombre</i>, en su versión original, fue publicada en Buenos Aires en 1960. Con esta novela se iniciaba una trilogía narrativa inspirada en la vida y en la historia de la sociedad paraguaya. <i>Hijo de hombre</i>, <i>Yo el Supremo</i> y <i>El Fiscal</i> (actualmente en curso de elaboración) se han ido elaborando lentamente, amasadas en los zumos de la realidad paraguaya, en las extrañas y trágicas peripecias de su vida histórica y social: <i>esa realidad que delira</i> según la sintió y describió Rafael Barret a comienzos del siglo.</p>	<p>Le texte originel de <i>Fils d’homme</i> a été publié à Buenos Aires en 1960. Ce roman était le premier d’une trilogie narrative inspirée de la vie et de l’histoire de la société paraguayenne. <i>Fils d’Homme</i>, <i>Moi, le Suprême</i> et <i>Le Procureur</i>, se sont élaborés lentement à partir de l’essence de la réalité de Paraguay, des épisodes étranges et tragiques péripéties de sa vie historique et sociale: à partir de cette réalité qui délire, telle que l’a perçue et décrite Rafael Barret au début du siècle.</p>
<p>En la literatura de este país, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie en América latina, constriñe a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral formulado aún, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la escritura y la oralidad. Es un texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. Así, esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos. Plasma su expresión coloquial cotidiana, así como la expresión simbólica de su noción del mundo, de sus mitos sociales, de sus experiencias de vida individuales y colectivas.</p>	<p>Dans la littérature de ce pays, les particularités d’une culture bilingue unique dans son genre en Amérique latine contraignent les écrivains, au moment même d’écrire en espagnol, à entendre les sons d’un discours oral encore informulé mais présent dans la dimension émotionnelle et mythique du guarani. Ce discours, ce texte non écrit, est sous-jacent dans l’univers linguistique ambivalent hispano-guarani, introduisant une coupure entre écriture et oralité. C’est un texte auquel l’écrivain ne pense pas, mais qui pense l’écrivain. Ainsi cette présence linguistique du guarani s’impose de l’intérieur même des l’univers affectif des Paraguayens. Elle modèle aussi bien leur langage quotidien que l’expression symbolique de leur notion du monde, de leurs mythes sociaux, de leurs expériences individuelles et collectives.</p>

¹⁸⁸ ROA BASTOS, A. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

¹⁸⁹ Idem, A. *Fils d’homme*. Trad. François Maspero. Ed. du Seuil, 1995.

<p>En su conjunto, mis obras de ficción están compuestas en la matriz de este texto primero, de este texto oral guaraní que los signos de la escritura en castellano tienen tanta dificultad en captar y expresar, que las formas y las influencias culturales y literarias venidas de afuera no han conseguido borrar.</p>	<p>Dans leur ensemble, mes oeuvres de fiction se sont formées dans la matrice de ce texte originel, de ce texte oral guarani que les signes de l'écriture en espagnol ont tant de difficultés à capter et à exprimer, et que les formes et les influences tant culturelles que littéraires venues de l'extérieur n'ont pas réussi à effacer.</p>
<p><i>Hijo de hombre</i>, la primera novela de la trilogía mencionada, me permitió precisamente profundizar esta experiencia de búsqueda en el intento de lograr la fusión o imbricación de los dos hemisferios lingüísticos de la cultura paraguaya en la expresión de la lengua literaria de sus narradores y poetas; dos universos lingüísticos de tan diferente estructura y funcionalidad. Traté de hacerlo a través de las formas de la experiencia simbólica y semántica que permitieran esta síntesis más allá o por lo menos en una dirección diferente de la simple mezcla de léxico y sintaxis del <i>jopará</i> del castellano-paraguayo hablado, fórmula que utilice sin éxito en mis primeros libros.</p>	<p><i>Fils d'homme</i>, premier roman de cette trilogie, m'a justement permis d'approfondir cette tentative de fusion ou d'imbrication des deux hémisphères linguistiques dont la structure et la rationalité sont radicalement différentes. J'ai essayé de le faire à travers les formes de l'expérience symbolique et sémantique qui devaient me permettre de réaliser cette synthèse en allant plus loin, ou tout au moins dans une autre direction, que le simple mélange de vocabulaires et des syntaxes du <i>yopará</i>, l'espagnol-guarani parlé, formule que j'ai utilisée sans succès dans mes premiers livres.</p>
<p>La tentativa ensayada en <i>Hijo de hombre</i> por el camino de una aglutinación semántica tampoco me satisfacía del todo. Así, después de veinte años, me encontré retocando y corrigiendo el texto narrativo de <i>Hijo de hombre</i>, animado por las experiencias realizadas en dos novelas posteriores, <i>Contravida</i> (inédita aún) y <i>Yo el Supremo</i>. Corregir y variar un texto ya publicado me pareció un aventura estimulante. Un texto – me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva – no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica.</p>	<p>La tentative esquisée dans <i>Fils d'homme</i> par la voie d'une agglutination sémantique ne me satisfaisait pas non plus entièrement. C'est la raison pour laquelle j'ai continué depuis vingt ans à retoucher ce texte en profitant de l'expérience acquise dans mes deux romans ultérieurs, <i>Contravida</i> (encore inédit) et <i>Moi, le Suprême</i>. Corriger et changer un texte déjà publié s'est révélé une expérience stimulante. En réfléchissant aux grands exemples de cette pratique transgressive, j'ai constaté qu'un texte ne se cristallise pas une fois pour toutes et qu'il n'est pas forcément voué, comme les</p>

<p>Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, esta es su ética. También el autor – como lector- puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Esto hace posible la aventura de las metamorfosis de los libros editos o inéditos en busca de su identidad, exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida; ese misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma. Pero la forma no es sino el fondo que remonta a la superficie, decía Victor Hugo. Y esto sucede a veces- quase siempre- muy lentamente.</p>	<p>plantes, à un sommeil végétal. Un texte vivant continue à vivre et évolue. Le lecteur le réinvente et le modifie à chaque lecture. S'il y a création, c'est cette lecture qui constitue son éthique. L'auteur peut lui aussi, dans la mesure où il est lui-même un lecteur, modifier indéfiniment son texte sans lui faire perdre sa nature originelle, en l'enrichissant au contraire de subtiles variations. S'il est une imagination véritablement libre et créatrice, c'est bien la poétique de ces variations. Ainsi deviennent possibles l'aventure des métamorphoses des livres, publiés ou inédits, qui poursuivent la recherche de leur identité, exactement comme le fait l'homme pendant toute sa vie, et l'aventure du mystérieux ajustement de deux abstractions: le fond et la forme. Mais la forme n'est rien d'autre que le fond qui remonte à la surface, disait Victor Hugo. Et cela passa se parfois- presque toujours, même - très lentement.</p>
<p>Además – me dije también mistificando un poco la realidad de las cosas-, si una sola vez muere el hombre, el autor quiere que su libro renazca muchas veces. Comprendí que esta no era una idea descartable ni errónea. Desde Shakeaspeare a Borges, desde la versión de los códices mayas y aztecas a los cuentos y relatos de la tradición popular y universal desde las escrituras anónimas del Medievo los textos orales de las culturas indígenas y mestizas; desde digamos, François Villon a Emiliano R. Fernandez, el mayor poeta paraguayo bilingüe, la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad. Esta poética de las variaciones que subvierte y anima los “textos establecidos” forma los</p>	<p>Poursuivant ma réflexion, et en trinchant un peu sur la réalité, je me suis dit que, si l'homme meurt qu'une fois, l'auteur, lui, veut que son livre ne cesse de renaître. J'ai compris que cette idée n'avait rien de méprisable ni d'erroné. De Shakespeare et de Borges, des codex mayas et aztèques aux contes et aux récits de la tradition populaire et universelle, des écrits anonymes du Moyen Age aux textes oraux des cultures indigènes et métisses, de François Villon, par exemple, à Emiliano R. Fernández, le plus grand poète paraguayen, la lettre ets subordonnée à l'esprit, l'écriture à l'oralité. Cette poétique des variations qui sous-tend et anime les « textes établis» forme les palimpsests qui désespèrent les critiques savants mais</p>

palimpsestos que desesperan a los críticos sesudos, pero que encantan a los lectores ingenuos.	enchantent les lecteurs naïfs.
El anciano Macario, uno de los habitantes de <i>Hijo de hombre</i> , bajo la aparente obsesiva fijeza de sus relatos, varía constantemente las voces y sueños de la memoria colectiva encarnados en ese diminuto cuerpo esquelético y espectral que puede caber cuando lo entierran – es decir, cuando sobreviene su segundo nacimiento - en el ataúd de una criatura.	Le vieux Macario, un des personnages qui peuplent <i>Fils d'Homme</i> , modifie constamment, sous l'apparente fixité obsessionnelle de ses récits, les voix et les rêves de la mémoire collective incarnés dans son corps minuscule, squelettique et fantomatique, qui pourra tenir, au jour de son enterrement, c'est-à-dire de sa deuxième naissance -, dans le cercueil d'un enfant.
Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz, y justamente por ello mismo, debe proceder a la ética y la poética de las variaciones. Lo hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera.	Pendant plus de vingt ans, pendant toute ma vie, j'ai imité sans le savoir le vieux Macario, et je sens que tout auteur, même inconnu et incompétent – et justement pour cela - , doit se livrer à l'éthique et à la poétique des variations. Il le fait de toute manière, qu'il le veuille ou non, d'un livre à l'autre, de telle sorte qu'après avoir parcouru le tour complet du cercle la dernière version est exactement la négation de la première.
Así, esta versión de <i>Hijo de hombre</i> es una obra enteramente nueva, sin dejar de ser la misma con respecto al original, en cuanto esencialmente su fidelidad al contexto originario, de cuya realidad no es más que una de las posibles fábulas que la palabra portadora de mitos puede inventar.	Voilà pourquoi cette version de <i>Fils d'homme</i> est une oeuvre entièrement nouvelle, sans cesser pour autant d'être la même par rapport à l'original, dans la mesure où elle conserve sa fidélité essentielle au contexte premier, dont la réalité n'est qu'une parole porteuse de mythes
A. R. B. Toulouse, 1982.	A. R. B. Toulouse, 1982.

ANEXO K – Resenha sobre *Veille de l'Amiral* (Le Nouvel observateur, 8 set.1994).

NOUVEL OBSERVATEUR (LE) -- 08/09/1994

Colomb

Il n'avait pas écrit depuis vingt ans

Colomb l'imposteur

Augusto Roa Bastos, le somptueux auteur de « *Moi, le Suprême* », nous offre avec « *Veille de l'Amiral* » une formidable « fiction impure » sur le découvreur des Amériques

Impensable Christophe Colomb ! Sa légende ne cesse d'alimenter l'imaginaire des romanciers, surtout latino-américains. On se souvient de quelle admirable façon, dans « *La Harpe et l'ombre* », le Cubain Alejo Carpentier embrassait d'un feu d'artifice verbal le héros de la découverte. Roa Bastos appartient à une autre famille. Rien ne desservait plus son livre que de le ranger dans la catégorie du baroque. Certes, il joue avec la chronologie, jongle avec les siècles, bouscule les vraisemblances et donne aux lecteurs l'impression de lire une « pâture de choix. Plusieurs voix s'entrecroisent : les deux voix de Christophe Colomb lui-même, à la fois sur sa caravelle, prisonnier de la mer des Sargasses, et, quarante ans plus tard, à Valladolid, sur son lit de mort ; la voix de ses innombrables écrits ; celle des divers chroniqueurs de sa geste, véridiques ou apocryphes ; celle d'un narrateur postérieur de cinq siècles. On fait allusion au « *ce flux viridien apporté par les temples* » (jugés et condamnés, comme on sait, pour sodomie), à l'Exposition universelle de Séville. Ce ludisme, cette confusion bigarrée, cette allégorie classique sont bien dans la manière de cette tartine à la crème baptisée « *nationalisme magique* ».

Dependant, les références de Roa Bastos sont Paul Valéry, qualifié malicieusement de grand poète de l'Antiquité, et Borges, les seuls non-baroques des écrivains de l'Amérique latine. Originaire du Paraguay, il ressortit au clan argentin, qui pire de mauvaise grâce se frotte au baroque. Tel l'auteur du « *Cimetière marin* », il pratique volontiers l'aphorisme, moyen d'expression puritain. « *Veille de l'Amiral* », ce livre se peut-il appeler roman ? C'est plutôt un essai, une « *fiction* » à thème et variations sur l'aventure, l'histoire, la littérature.

« *Le pouvoir de l'écriture n'existe que lorsqu'il est dénué du pouvoir* ». Là, le ton et la substance sont données. « *Veille de l'Amiral* » est d'abord une méditation sur l'échec. Tous les certificats et promesses signés que Christophe Colomb a obtenus des souverains de Castille, tous les privilèges qu'il s'est fait octroyer ne l'empêchent pas de mourir pauvre, abandonné, spolié des terres et des richesses qu'il



Photo: Agence France Presse

Roa Bastos le revenant



A 13 ans, Augusto Roa Bastos, né en 1917 à Asuncion, Paraguay, participe à la guerre du Chaco contre la Bolivie. En 1947, les généraux de son pays le poussent à l'exil en Argentine, où il vivra trente ans. En 1960 « *Fils d'homme* » et en 1974 « *Moi, le Suprême* » l'imposent comme l'un des plus grands écrivains du continent. En 1976, d'autres généraux, ceux-là d'Argentine, le chassent de Buenos Aires. Il s'installe en France. « *Veille de l'Amiral* » est son premier roman publié depuis vingt ans. En 1989, il a reçu le prix Cervantes, le Nobel latino-américain, pour l'ensemble de son œuvre.

a conquises pour l'Espagne, renié. Au lieu commun de l'aventurier triomphant, au cliché scolaire du navigateur récompensé de ses peines par la plus grande découverte des temps modernes, Roa Bastos oppose « *l'image d'un homme obscur, sans visage, sans nom, sans âge, sans mémoire, la légende d'un homme qui voulait être important et qui en réalité n'a compté pour personne. Il voulait monter sur la falaise et n'a réussi qu'à vivre au-dessus de sa ligne de flottaison, baignant dans l'humidité, les rhumes, les dégoûts, l'insomnie éternelle* ».

Procs du héros, qui est confondu sans appel. Sa première faute, c'est d'avoir menti. Un marin dont il était l'ami lui avait confié avant de mourir un grand secret : à l'ouest de l'océan se trouvaient des îles dont il lui révélait l'emplacement sur des cartes qu'il avait ébauchées lors de son voyage de retour. Un imposteur, ce Colomb, qui n'a rien découvert, mais seulement « *reconnu* » l'Amérique de ses mensonges et de ses exactions. Et c'est là le plus grave. Il a spolié le Nouveau Monde pour le compte de l'Europe, soumis les indigènes à l'esclavage, abusé de leurs filles et de leurs femmes livrées sans défense à sa haine, justifié sa chimère par le prétexte religieux d'une croisade franciscaine contre l'islam.

Heureusement, ce catalogue de tares, qui sent un peu trop le règlement de comptes de l'Américain colonisé contre l'Européen prédateur, renferme un dernier vice qui salue, en quelque sorte, Christophe Colomb des accusations portées contre lui. L'Amiral, avant tout, a été un graphomane. Il a passé plus d'heures à rédiger Mémoires, lettres, épitres laudatives, clauses testamentaires, missives de plaintes, protestations et réclamations, qu'il n'en a consacré à ses quatre voyages, 67 000 milles de navigations, sept naufrages, quarante-cinq ouragans et tempêtes.

Un graphomane, c'est-à-dire un amoureux de mots et de songes. Un charlatan, mais comme tous les poètes. Qui avait lu Marco Polo et connaissait par cœur « *le Livre des merveilles* », embellissant sa fantaisie de « *promesses et palmarès*

« *Le Départ* », Christophe Colomb fut avant tout un graphomane, un amoureux de mots et de songes, flottant incertain sur la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire.

d'enchantements... et toutes extravagances en lesquelles l'impossible fait son nid ». Et flottant incertain sur la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire.

Du même coup, ce traitre, cet exploitateur redevenait un héros. Non plus de l'action, mais du rêve. A 77 ans, après plus de vingt ans de silence (« *Moi le Suprême* », son dernier livre, datait de 1974), Roa Bastos se retrouve ici avec splendeur. Fable historique haussée à la puissance d'un mythe littéraire, « *Veille de l'Amiral* » a les somptueuses atalies d'un testament poétique. « *On apprend à être l'homme du dernier quart d'heure. Les yeux remplis de voyages, on arrive toujours, sur le tard, en un lieu inconnu qui n'est pas celui que l'on a cherché et désiré. Mais toujours nous restons les derniers traces minuscules. Puis les sept millénaires de la Cabale et, enfin, l'éternité interminable où flourent les Éternités, dont les aquilons des âges font voler les pages.* »

DOMINIQUE FERNANDEZ

« *Veille de l'Amiral* », par Augusto Roa Bastos, traduit de l'espagnol (Paraguay) par François Maupret, Le Seuil, 298 pages, 130 F.

ANEXO L – Resenha sobre *Contravie* (Le Monde, 25 nov. 1996).

LE MONDE / VENDREDI 25 OCTOBRE 1996

La vie à rebours

Augusto Roa Bastos prend le lecteur au piège de l'écriture

À CONTRAVIE
(Contravida)
d'Augusto Roa Bastos.
Traduit de l'espagnol (Paraguay)
par François Maspéro.
Seuil, 256 p., 130 F.

Qu'est-ce que le Paraguay ? Une « petite crevasse stérile sur l'écorce du monde » (1), où l'essentiel de la population vit massée le long de l'unique voie ferrée... Son histoire ? Une succession d'épidémies, de violences telluriques, de guerres démesurées, de dictatures formidables... Sa littérature ? Marquée par ces calamités, considérée de l'intérieur comme subversive le plus souvent, mais dominée par un géant : Augusto Roa Bastos (2).

C'est en 1977 que paraît en France le premier roman traduit de Roa Bastos, *Moi, le Suprême*, publié au Paraguay sous la dictature de Stroessner (3). À cette date, l'écrivain (né en 1917) a derrière lui soixante années d'épreuves et d'exil. A treize ans, il a participé à l'absolue guerre du Chaco contre la Bolivie (des affrontements sanglants pour une promesse de pétrole). À trente ans, alors qu'il dirige le plus grand journal indépendant d'Asunción, il est forcé de s'exiler en Argentine après le putsch militaire de 1947. À soixante ans, nouveau coup d'État, nouveau détachement : il quitte l'Argentine pour la France. Et ce n'est que l'année dernière, après quelque cinquante ans d'éloignement, qu'il retrouve le Paraguay et son village natal, Iturbe. Il a soixante-dix-huit ans.

C'est à Iturbe, précisément, qu'est dédiée cette *Contravie*, sixième livre traduit, dont le titre à lui seul résume la quête initiatique, à rebours du temps, vers une autre forme de naissance. Le roman relate l'aventure d'un homme « techniquement mort » – un prisonnier –, ou en tout cas laissé pour tel, après une tentative d'évasion au cours de laquelle ses camarades ont péri en-

sevelis sous les décombres d'un tunnel. Les premières pages, poignantes, résonnent des plaintes étouffées de cet être broyé au foud d'une tranchée comme dans « une sépulture anticipée ». « La première chose que j'ai perçue de mon corps a été l'odeur de charogne (...). Le battlement faible de mon sang (...) résonnait à mes oreilles comme le bruit sourd d'une explosion. Plus tard, je me suis rendu compte que ce n'était pas mon pouls, mais l'écho dans mon esprit de la commotion causée par l'effondrement. Lorsque ce grondement sourd s'arrêta, cela signifiait que je serais mort, sans le savoir. Comme j'étais né. »

Est-il vrai, comme l'écrit Roa Bastos, qu'il n'existe « aucune sorte de souffrance morale, si extrême soit-elle, qui puisse venir à bout d'un être humain » ? En se battant « jusqu'aux dernières suppurations de la volonté », l'homme, qui n'a pas de nom, juste une voix, réussira à gagner un train, le fameux tas de ferraille centenaire qui relie Asunción à Posadas, en Argentine, et devait l'emporter vers la liberté.

Qui aime l'Amérique latine se régala des descriptions de ces wagons bondés (femmes trafiquant ou buvant le maté, vieilles lustrant avec leur salive les hagues de pacotille ornant leurs doigts de pied, paysans estropiés rentrant de l'hôpital, agents et mouchards de la police secrète, « amas compact de scories humaines... »). L'essentiel n'étant pas, bien sûr, dans ce décor, mais dans la cervelle du fuyard traqué, « fantôme parmi les vivants », dans les images qui y surgissent (trois anciens tortionnaires entrecus soudain dans le même compartiment : réalité ou cauchemar ?), dans les sentiments qui l'envahissent (désir de se rendre invisible et envie de hurler qui on est), dans la menace, la peur, l'angoisse diffuses agrippées comme des chimères au dos de cet homme et qui planent sur cette équipée comme elles ont, sans doute, hanté l'existence de Roa Bastos lui-même.

Ainsi commence la lente remontée en arrière, le « contre-voyage », la contravie : « Confinement récurrent. Toute évasion, toujours, est une fuite. Dernière refuge de l'homme traqué : la langue maternelle, l'utérus maternel, le placenta immémorial où l'on naît et où l'on meurt. » Avec Iturbe, remontant à la surface, depuis un lointain fantasmé, l'âme des êtres et des lieux, les luttes entre clans rivaux, l'odeur de mélasse fermentée de la centrale sucrière, le guarani, langue « matricielle », autant de bulles d'air crevant la langue de Manora, cette métaphore aquatique qui revient de façon obsessionnelle, tour à tour amnis origines ou marais infecté prétexte de mort.

Il n'est pas facile, pourtant, de donner de cette quête une idée juste, tant Augusto Roa Bastos, comme à l'habitude, multiplie les flous délibérés, les digressions lyriques, les emboîtements de récits. Comme il l'a déjà dit, il joue à tendre à son lecteur « un piège imaginaire ». Et ce n'est pas le moindre mérite de François Maspéro que d'avoir su restituer, si subtilement, les architectures sinieuses, les « bifurcations », les « proliférations » de cette écriture complexe. Après les nouvelles traductions de *Moi, le Suprême* et de *Fils d'homme*, après *Ville de l'animal*, voici une nouvelle occasion de découvrir le talent d'un très grand. De voir son imagination se débattre dans ses rets. Et de sentir le « piège » se refermer. Doucement.

Florence Noiville

(1) Selon les mots mêmes de Roa Bastos dans ses nouvelles *Memoria* (Flammarion, 1980).

(2) Le prix Cervantes, la plus haute distinction des lettres hispano-américaines, qui fête cette année ses vingt ans, a été attribué en 1989 à Augusto Roa Bastos, après Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz.

(3) Belfond, 1977. Nouvelle traduction par François Maspéro (Seuil, 1993).

ANEXO M – Resenha sobre *Le Procureur* (Magazine Littéraire, jan. 1998).

Magazine littéraire / janvier 1998

Le Procureur

Augusto Roa-Bastos.
Traduit du paraguayen par
François Maspérot.
Ed. Seuil, 190 F.

«Comment peut-on être paraguayen ?» La question-bateau a déjà été posée à propos d'une autre nationalité tout aussi énigmatique. Ici, Augusto Roa-Bastos apporte réponse avec toute la maîtrise d'un écrivain de grande classe. *Le Procureur*, livre témoin d'une âme où le Paraguay règne en maître, comme il a toujours été le thème obsessionnel des ouvrages de cet auteur : *Fils d'homme*, *Moi le suprême*, *La veille de l'Amiral*, tous cris d'amour que l'exilé jette vers son pays : le Paraguay. Avec *Le Procureur*, l'exilé

s'épand sous le pseudonyme de Félix Moral, qui fut journaliste en son pays d'où il s'est évadé après passage par la « Técnica », entreprise de torture policière. Désormais, Moral vit à Nevers où il professe, dispose d'une vieille maison emplies de souvenirs du pays bien-aimé et chahuté par l'amour qu'il porte à sa compagne : Chimène, elle-même fille d'émigrés espagnols.

Il en résulte de délicieux passages de sensualité érotique, hommages à l'omphalos féminin, le récit de l'amour fou qu'éprouva Elisa-Alcides Lynch pour son amant Solano Lopez, le Christ du Paraguay, ainsi surnommé à cause de son cadavre crucifié sur un arbre du Cerro-Cora par les Brésiliens au cours de la désastreuse guerre de la Triple-Alliance, si meurtrière et si funeste pour le Paraguay.

Tout irait pour le mieux dans le plus injuste des mondes si ne venaient s'immiscer dans la sérénité du couple Félix Chimène les obsessions sexuelles de Leda Kautner, une des étudiantes de Moral. Commence la torture de Tristan pris entre son Iseult la noire qu'il aime et l'Iseult la blonde qu'il abhorre :

elle est originaire du pays d'Alfredo Stroessner.

Au cours de cette tourmente, Moral rédige un journal intime, source du roman, où l'imaginaire ne tarde pas à prendre le pas sur la réalité. Ainsi, il se voit inscrit sur une liste d'intellectuels internationaux, invités au Paraguay pour participer à un colloque organisé par Stroessner. Moral voit là l'« opportunité » de perpétuer enfin la mort du tyranneau, ainsi le surnomme-t-il. De ses nobles origines espagnoles, Chimène possède une baguette très ancienne dont la pierre dissimule une réserve de poison. À la moindre pression, s'en dégage un dard microscopique qui injecte la dose léthale. Dès lors, le rêve se mue en mécanique de précision.

Le colloque a lieu. Moral retourne dans son pays. Il serre la main de Stroessner, assiste à l'exécution d'un terroriste de ses amis. Il retrouve Leda hôtesse dans l'avion qui le transporte et voit celui-ci exploser à l'arrivée sous l'effet d'une bombe déposée dans les toilettes par son ami le terroriste. Aurait-il assouvi sa vengeance et réussi le tyrannicide ? Même pas : entre-temps, le pays convulsionnaire s'est débarrassé du tyranneau contraint de se réfugier au Brésil. Que reste-t-il à Moral ? L'amour de Chimène. Le Paraguay n'était qu'un songe de la nature commune à celui que font tous les exilés.

Roman, journal ou fanatisme, ce livre condense toutes ces disciplines et on ne peut qu'admirer la souplesse de son écriture, sa richesse, la tension humaine décomposée nerf à nerf. Le cri même de l'exil contre l'oppression et la tyrannie. *Le Procureur* ne se peut oublier. Il est le poème des justes. *Christiane Lexpierre*



ANEXO N – “La Caspa” – Cópia digitalizada. In: *Quimera*, no. 16. Barcelona, fev. 1982. p. 64-66.

No se ve bien al principio; nada más que una sombra, la silueta encorvada de un hombre que está allí en actitud de espera. No hay ventanas, puertas, aire, sol ni alrededores. Nada que se parezca a lo ya visto y oído; el canto de algún pájaro, el ruido del agua de alguna cañería rota, el siseo de las cosas abandonadas. ¿La vibración póstuma de las cosas? Sí, pero tal vez no. Ningún sonido, pues. Ningún olor. Ninguna luz conocida. Salvo que esta penumbra sea su revés. Humareda, niebla inerte y neutra vetada a intervalos por las franjas oxidadas del espectro. Ausencia de una luz que ya no está allí pero que no cesa de aparecer, en otra convertida, mostrando y ocultando a la vez la silueta del hombre, las cosas que ya no están en su sitio, de repente quietas simulando que están.

En un cuarto a oscuras hay una bata de mujer colgada detrás de una puerta. Entra un niño pequeño, furtivamente, en puntas de pies. Arrima una silla y trepa con esfuerzo hasta quedar abrazado a la bata. Hunde la cara en los pliegues, a la altura de los senos, y saborea el olor de la ausente que aún está allí, aunque cada vez menos, a juzgar por la manera insistente y desolada en que el niño frota sus labios, los ojos, la frente sobre los pliegues vacíos. se rodea con las mangas y se balancea un instante como dejándose acunar por esa ausencia que no entiende. Luego se cubre enteramente con la bata, saca la cabeza y hace una mueca obscena al rayo de luz que se filtra por la rendija de la puerta.

Todo eso no cuenta por ahora. No cuentan las palabras, la vieja luz, los más que antiquísimos recuerdos, solapadamente fieles a la falsedad de sus representaciones.

Lo que cuenta es ese bulto sombrío que está ahí, en un afuera no representable, bajo una falsa apariencia de presente. El desconocido ahí siempre y todavía venido, siempre y ya pasado esperando algo por detrás de lo que sucede.

Presencia visible no es presencia narrable. No lo es más. *Situación tanto más difícil* de explicar cuanto algo, tanto más real cuanto más improbable, está sucediendo y lo que sucede es su propio comentario que se reabsorbe en sí mismo sin nadie ya ¡felizmente! que pueda recogerlo, recordarlo u olvidarlo. Esto es todo el humor y la gracia del asunto.

Porque fábula o no fábula, el desconocido está allí. Como si se dijera del mito al hecho. Inmóvil, sobre el espacio curvo, lento, sin horizontes. Presencia anónima anclada en una duración de la que él mismo forma parte con su abrupta pasividad, su vacío, su peso de átomos verginosos tal vez, más allá de algún improbable espejismo o alucinación que el desierto brumoso no podría engendrar.

En otro tiempo, por decirlo así, las literaturas que se pretendían de imaginación, aliadas a la seudo ciencia, inventaban y explicaban, con general encantamiento, fantasmagorías y quimeras idiosas para idiotas lectores que las leían y disfrutaban en un cerrar de ojos. Jugaban alegremente con la ilusión del pavor cósmico que acabó por devorarlos neutralizándolos adecuadamente en sus refugios subterráneos en otro cerrar de ojos.

Según aquellas literaturas este individuo solitario no sería sino un nómada sideral; un hombre que entró al mundo por la puerta trasera cuando las otras volaban: el último sobreviviente del apocalipsis planetario. En fin, a lo sumo, una imagen formada por la conjunción de incontables imágenes venidas de distintas regiones del tiempo y del espacio, encontradas y concentradas por casualidad en la imagen del desconocido que está ahí, fuera del espacio y del tiempo, fascinado, dirían, por un error del cosmos. Explicación no menos ingenua y falaz puesto que las nociones de tiempo y espacio, de causalidad o de casualidad no eran más que recursos alegóricos muy rudimentarios en aquellos extinguidos reinos de la irrealidad. Porque si una gota de locura bastaba para avivar el juicio, una gota de desjuicio final bastó para aniquilar lo imaginario del génesis.

En medio del estallido del universo que sufrimos, los pedazos que

AUGUSTO ROA BASTOS LA CASPA

El presente texto es un fragmento de la novela en la que Augusto Roa Bastos trabaja en la actualidad, cuyo título es La Caspa. Narración absolutamente introspectiva donde, primero de forma sorprendente y luego castroadora, el contenido y el estilo, la tensión argumental y la belleza del Verbo se confunden de manera obscura en lo que se prevé, pese a su estado de gestación, va a ser una nueva cota novelesca del brillante creador de Yo, el supremo.

caen están vivos, pronosticó alguien, algún augur loco de esos tiempos de inconsciencia y de pánico sacudidos por el fragor de las destrucciones que afortunadamente impidieron oírlo y entenderlo.

El virus de la felicidad nunca fue contagioso y el olvido sopla donde quiere.

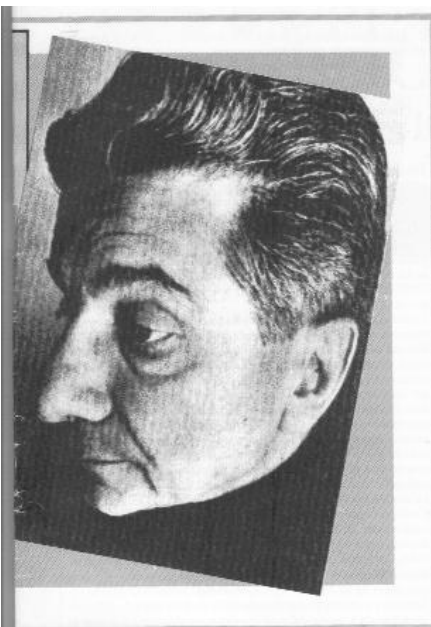
Un prado en medio de un bosque, verdecido por la primavera, a la luz última de una invisible puesta de sol. Atada a un árbol con los brazos a la espalda y los ojos vendados, una muchacha desnuda se mueve rítmicamente en sus araduras. No busca liberarse de ellas sino salir de sí. Hay estremecimiento y anhelo en la tonada que tararea doliéndose no del pudor de su desnudez sino de la vergüenza de su soledad.

Ven y entra en mí... habítame y dígame por un día y una eternidad...

En torno a la muchacha, sentados sobre pilas de libros y carpetas, varios adolescentes se masturban al ritmo de la tonada, serios y ceremoniosos, cerrando los ojos en el orgasmo casi al mismo tiempo. Uno solo está quieto, ensimismado, de espaldas a la muchacha.

El olvido ha soplado como el simón sobre el desconocido. Se cubre apenas, inmovilizado en el gesto que ha llevado la mano engarfiada a la altura de los ojos. Incapaz de sacar un cigarrillo y fumar, de intentar el más íntimo ademán de bienvenida o de adiós a quienquiera que pase por ahí, en la favorable suposición de que

ANEXO N – (continuação) “La Caspa” – Cópia digitalizada. In: *Quimera*, no. 16. Barcelona, fev. 1982. p. 64-66.



alguien pueda pasar por ahí.

La neblinosa luz ha ido cambiando con la rotación del lugar. De su incolora neutralidad de abismo ha virado a una matricia de reverberación impalpable que se expande parejamente y se desprende de la superficie de las cosas.

Más neta resalta ahora el perfil del individuo solitario, sentado ante lo que debió ser una mesa de estudio, la consola de control de un laboratorio de cibernética, probablemente un gabinete del servicio de inteligencia, una estación de policía, el panóptico de la bolsa de valores o el ex laboratorio de una central termonuclear. Vestigios, manchas rastros irreconocibles, igualados con la penumbra, sobre la tierra de origen llana y olvidadiza.

Lo mismo da un escenario que otro para este asunto sin asunto que no se puede poner en escena ni sacarlo del escenario donde la escena sucede. Porque el espacio vacío en que estuvo la mesa pudo también haber correspondido a un dolmen sumido en alguna falla.

Antigüedades son las más recientes.

Absorto se recorta sobre ellas el desconocido como recostado contra un muro de lamentos, una mano delante de la cara; la otra alerra un bolso o portafolios muy abultado. Podría sospecharse que lo oprime y protege posesiva, obsesivamente, contra todo riesgo de robo, descuido o desaparición. De pronto inmisia el adormán rapidísimo de llevarse la mano a la cabeza, escarba entre los cabellos, abre el bolso y deja caer en su interior algo, un filamento que brilla apagadamente.

La ráfaga de un retumbar lejano y sordo, semejante al estrallido de

una salva de aplausos en un teatro inmenso y vacío, se ha dejado oír en ese mismo instante. Acaso no ha sido todo más que una fugaz y repentina interferencia, la sombra-eco de una explosión que perfila su masa de vapores y gases en la noche repentinamente solar, cenital. De inmediato, la cóncava reverberación se reabsorbe, apaga y desaparece en la opacidad uniforme que rodea al hombre del bolso.

El hombre y el bolso, tal para cual. Una sola silueta. Quebrado en dos el hombre, a medias dividido entre lo que espera y lo que teme. El polvo matemático proyecta su figura taciturna sobre la pantalla de claridad cenicienta que ofrece su reverso.

Para verlo tal cual es habría que atravesar esa cortina, franquear el invisible paso donde el movimiento comienza a retroceder. Es necesario entrar allí, estar allí con él. Mirarlo desde donde reina fresco, inédito, el puro olvido de lo humano. Memoria de lo que rodaba no es. Mirarlo desde un punto que abarque todos los puntos de ese lugar no representable con este hombre que es su representación.

No es necesario imaginar nada. El desconocido abrazado al bolso, o mejor, el bolso abrazado al hombre, convertido en su órgano principal, sostén y depósito de sus previas ruinas.

Para saber su verdad o lo que resta de ella como desecho, hay que ser finalmente ese desconocido que sustituye a alguien, a todos, a ninguno: ausencia visible en la cadena sin fin de sustituciones. Desmirriada verdad, sin embargo, la que únicamente pareciera poder revelarse a través de un representado personaje que se finge fugitivo de una gran catástrofe de recuerdos después de haber contribuido anónimamente a desencadenarla. Testigo rezagado en un plegue de la casualidad, el último, el único testigo que no puede testimoniar sobre nada. Un desconocido sin semejantes, un actor sin palabras, sin espectadores divertidos, indiferentes o francamente malhumorados que lo aplaudan o rechiflen sin comunicación. Aun el gesto de arrojar una botella al mar sería un mal chiste en este vodevil de cartón-piedra del naufragio universal, que nadie podría recoger ni comprender.

Averiguar qué guarda el bolso, nada más eso, llevaría el tiempo que tardó en formarse el universo. ¿Cuánto más para malentender desapuradamente lo que ha enterrado el hombre en la botella sin fondo? No mucho más, desde luego, pero entonces habría que hacer la cuenta regresiva hacia el principio, y quién quedara para hacerla con toda la quincallería destruida, salvo yo, parece decir el hombre que está allí, apoplético por el ensueño furioso que lo posee, rendido a la imposibilidad de sus propias acciones salvo ese gesto de autómatas de llevarse las uñas al cuero cabelludo.

Hay un ruinoso vagón de ferrocarril que atraviesa una llanura sin límites sobre la tierra roja en una región del trópico. Avanza imperceptiblemente, en un viaje de vuelta de ninguna parte, sobre rieles de madera. Hogar, al comienzo de una pareja y un niño. Luego el desarrallado vagón es empujado cada vez por mayor número de gente. La muchedumbre lo interna hasta lo hondo de la selva virgen con su pesada carga de obsesiones. Por otras planicies heladas donde reinan la desolación y la ruina, hay otros vagones, incontables vagones acoplados en cadena que avanzan chirriando con su carga de muchedumbres espectrales hacia las torres de humo que flanquean el horizonte. Por rodar partes, exodos, caravanas en desbandada, hormigueros humanos que huyen del terror y la muerte y van hacia el terror y la muerte.

A fin de tener una comprensión menos errónea de lo que ocurre al desconocido, habría que ir oblicuamente a lo derecho.

No es fácil, pero tampoco imposible. Se trata simplemente no de tener visiones sino de tener una visión. Esa: una cuestión de mirada. Mirada no de hombre sino de insecto.

Existió una mosca en la antigüedad, si puede darse crédito a los libros de melancólicos memorialistas de la futurología; una mosca grande de tórax rayado de rojo según algunos, de blanco y negro

ANEXO N – (parte final) “La Caspa” – Cópia digitalizada. In: *Quimera*, no. 16.
Barcelona, fev. 1982. p. 64-66.

según otros, devoradora de cadáveres: la curronebra. Sus ojos curvados en infinidad de perfiles, de visión más rápida que la luz, crean capases de ver el revés de la materia, el otro lado del tiempo, el tiempo que borra el tiempo.

Más de uno de estos embaucadores creyó descubrir curronebras fosilizadas en trozos de ópalo noble desde donde los ojos erizados de facetas reflexivas seguían mirando y viendo lo invisible. No todo está para ser dicho y escrito; no hay memorias registradoras de la antigüedad del ser, que es siempre inmemorial.

De un fragmento de sílice petrificado en torno a un ojo poliédrico pudieron surgir así chocheras como la del eterno retorno y otras zarandajas por el estilo. Alcearantes desconocidos que incubó en el hombre la miseria de su nada casada.

Tales los huevos de la curronebra.

La mayor parte de ellos ya estaban trabajando de grado o por fuerza en la fabricación de la panacea. Algunos, muchos, con voluntad y convicción firme semejantes a la fe religiosa. Otros fueron enganchados en esta guerra contra el tiempo cuando la cacería de cerebros renovó cielo y tierra en busca de los más tímidos y rebeldes, de los más capaces. Concurridos con la helada llama de los laboratorios, la nueva fraternidad de forzados encontró que la terapéutica de urgencia era necesaria y que además era moralmente justa. Puesto que la energía de la destrucción seguía en tierra, cielo y mares había llegado a la módica capacidad de aniquilar cien veces la vida de cada uno de los habitantes del planeta en defensa de sus derechos esenciales, era necesario incrementarla y llevarla a sus extremas consecuencias. Hacían falta cada vez más decididos servidores de esta mística. Llegó uno, los ojos humillados, la tez macilenta de la raza de los viciados. A la entrada le interrogaron si odiaba algo con toda la fuerza de su pensamiento. A la luz de los proyectores que lo ennegrecían el tartamudeó que no, que no tenía pensamiento, que amaba lo que hacía. Los altavoces ulularon. Le preguntaron si odiaba en sí mismo a los que no pensaban como él. Volvió a denegar con un gesto. Entonces fue admitido.

El desconocido está ahí, inmerso con un repentino bloque de luz sólida; al alcance de la mano y a la vez lejísimo. Vigilable de inmediato pero poco a poco, desde el polvo que hay bajo la suela de los zapatos hasta la cabellera sucia y enmarañada. Bajo la tánica de quirófano, la piel húmeda de sudor, el vaivén del pecho, los huesos puntados. La imagen entera de su no-persona apareciendo y estabilizándose con insondable nitidez. El rostro definitivo y fíal excavado en las ojeras, los poros taponados de mugre. Una tensión próxima al arrebató lo agita interiormente, aumenta su lividez, se concentra en el insupresivo ritmo de las comisuras con la voluntad rencorosa de los ciegos que quieren ver. Fibrillas de nervios y venas abultadas buen en las sienes con ritmo rápido e irregular, la respiración contenida hasta el sofoco por no dejar escapar el más leve suspiro.

Sumido en la angustiosa luzidez de una pesadilla, de la que no puede despertar pero en la que tampoco puede dormir ¿es pues un sonámbulo al que no se debe llamar ni preguntar su nombre? No importa su nombre. Con sorna, con guasa se le podría llamar Adán-de-fin-de-mundo, un pobre diablo sin mujer, sin hijos, sin nadie a quien preguntar lo que no sabe de sí, la hora, el lugar, esas pequeñas cosas de la vida que pasan como el olor de la comida en una casa a la que uno no ha sido invitado y está ahí por pura casualidad.

En un lugar donde sólo es posible desaparecer, el desconocido permanece el solo y sólo el como quien ha perdido el poder de morir que es una de las virgindades que más pronto y más irremediablemente se pierden.

Cuando en la blancura hibernal de la clínica le inocularon la inmunización contra las radiaciones, sin moverse del lecho donde digería su océano de linfocitos dio por su cuenta y con

la sola ayuda de su saber un paso mucho más ambicioso y aún desconocido en los anales de la inmunobiología con el descubrimiento de una fórmula química que aseguraba el fortalecimiento del sistema de defensas del sí. Más allá de los anticuerpos logró que su cuerpo se volviera prácticamente invulnerable a los rayos de cualquier especie eliminando incluso el riesgo de las mutaciones. La hazaña científica fue guardada en el más alto secreto pero la fórmula no alcanzó a producirse en forma operacional.

De espaldas a lo que pasa, el desconocido con gesto de miopía acerca la cosa pequeñísima que tiene apesada entre las uñas del índice y del pulgar, antes de guardarla en el bolso. Se le ven los ojos opacos de ansiedad e impotencia. Se siente mirado por el ojo implacable de la hacha, pero no puede ver lo que mira.

El bolso mismo ha perdido su primitivo aspecto de cosa. Vueto hacia el hombre con la atención del animal que observa el fuego, se ha hinchado monstruosamente. Su piel coriacea se estremece como ante algo que ya ha ocurrido y lo ha llenado para siempre de pavor.

Vease ahora lo que el desconocido no ve: su particular modo de cagar, el no haberse visto nunca en otro para reconocer al que llevaba adentro. La memoria anulada, perdidos sus recuerdos, siendo dibujando obedientemente un rostro en los cuadernos de notas entre ecuaciones y gráficos, el rostro de una muchacha con los ojos vendados. Bajo los barrotes de los tramos el rostro aparece siempre como volviéndose hacia alguien sobre el fondo de una muchedumbre en huida. El hombre ladra un poco la cabeza como si escuchara algo que no alcanza a oír. El rostro ha desaparecido en el muro de ruca entre los escombros y los cráteres. No lo reconocerá ya por más que se arañe y escarbe la cabeza para cazar las partículas arrastradas en los suelos del cuero cabelludo, en los subbucos del yo-pícuo.

Cada partícula arde y chiáporrotea un instante entre las uñas sin consumirse. El las prueba en los dientes con el castorpeo receloso del avaro que va recobrando una a una las monedas robadas o perdidas, las migajas del ser que se filtraron hacia el afuera de la hucha. Mere la caspa en el bolso y sigue borronando esos trazos que salen de su delirio. Signos, símbolos, jeroglíficos que se eslabonan y entrelazan en anillos hasta no ser más que uno: el ojo de la cerradura a través del cual el prisionero alcanzaría a avistar lo sutil de su imagen en el universo de lo lado. Dibujos. Figuras. Patradas. El desconocido teme cagar la luz fuerte. Siente la carbonilla. Extrema sus cuidados, sus sigilos. En algún momento tendrá que levantarse para ir a orinar, a defecar, a hacerse un buche de polvo y volver con un sibido de disimulo. Su actitud más perfecta es la que consiste en revelar su juego, o mejor aún, en no darse cuenta de él en absoluto. En este momento la explosión del universo sería menos que un murmullo en su oreja, menos que el fragor de una mota en su intimidad. Enredado en el infinito monodillo del yo que niega a quien lo pronuncia, está ahí arrancándose las caspas. Las apresa y encierra en el bolso una a una, escrupulosamente. Se relame las uñas rayadas de rojo, de inmediato negras, y ahora que finaliza la cuenta regresiva todo descomienza de repente: la misma vertiginosa lentitud en el mismo pero inverso movimiento de las uñas que sacan las caspas del bolso y las reponen en el sitio de donde fueron arrancadas sobre un cuero cabelludo que recubre la bóveda de un cielo de noche.

Es la gran escena. La explosión de los aplausos lo envuelve en un estallido destumbrador. El hombre cierra los ojos e inclina la cabeza. La luz sólida se diluye poco a poco y vuelve a la penumbra inerte y neutra.

El bolso vacío ha recuperado su aspecto de cosa. El hombre también. Mínimo, quieto. Doblado hacia el bostezo. Entre sus uñas, la última caspa que es la primera. Desde sus ojos que no la ven, se ve la costra en llamas cubierta de poros que lo mira desde el fondo del bolso, del universo. ¿Es suyo eso? Sí, dice el hombre, y comienza a desintegrarse.

ANEXO O - ROA BASTOS, A. «...Écriture: Métaphore de l'exil... ». In: *Les Récits de La nuit et de l'Aube*. Nouvelles traduites par Iriz Gimenez. Le Calligraphe, 1984.

Écriture: Metaphore d'exil...	Escritura : Metáfora do exílio
<p>p.6 Trecho que antecede “La Nuit des Feux Flottants”</p> <p>... L'écriture elle aussi en naissant, ces't a dire en se fixant dans un systeme de signes, tombe en état de déjection. Elle transforme le sujet de l'oralité en un objet suspect, soumis à caution . Elle fixe la palpitation de la parole non dans la duplicité réflexive du miroir, mais dans l'artificielle réduction du texte fermé sur lui même...</p>	<p>p.6 Trecho que antecede “Carpincheros”</p> <p>... A escritura, ela também ao nascer, ou seja, ao se fixar em um sistema de signos cai em estado de dejeção. Ela transforma o sujeito da oralidade em um objeto suspeito, submetido à cautela. Ela fixa a palpitação da palavra não dentro da duplicidade reflexiva do espelho, mas na redução artificial do texto fechado sobre si mesmo.</p>
<p>p.32 trecho que antecede “Le prisonnier”</p> <p>...le texte écrit est là, lancé, au milieu de la forêt vierge de l'écrit ; extirpé de qui l'a produit, ouvert seulement à l'aventure extérieure du sens, à la mise hors de propos du sens premier, aux innombrables variations de la lecture qui se tisseront au tour de ce texte prisonnier, exilé, pour être tombé, comme le souligne l'aphorisme bouddhiste, dans «l'abîme de l'herésie du moi... »</p>	<p>p.32 Trecho que antecede «El prisionero»</p> <p>... o texto escrito está lá, lançado em meio da floresta virgem do escrito; extirpado de quem o produziu, aberto somente à aventura exterior do sentido, posto fora do contexto do sentido inicial, aberto às inúmeras variações de leitura que se tecerão em torno deste texto prisioneiro, exilado, para ser derrubado, como evidencia o aforismo budista: “no abismo da heresia de mim mesmo...”</p>
<p>p.47 Trecho que antecede «Règlement de comptes”</p> <p>...La cosmogonie guarani concevait le language humain comme le fondement de cosmos et lou 'originelle nature de l'homme. Noyau de ce mythe d'origine est l'ésotérique et intraduisable ayvu rapyta ou ñe'eeng mbyte râ, moelle de la parole-âme: l'avyu du commencement des temps. Bruit ou son imprégné de la sagesse de la nature et du cosmos qui</p>	<p>p.47 Trecho que antecede “Ajuste de Cuentas”</p> <p>... A cosmogonia guarani concebe a linguagem humana como o fundamento do cosmos e como natureza original do homem. Núcleo deste mito de origem é o esotérico e intraduzível ayvu rapyta ñe 'eng mbyte râ, medula da palavra alma: o ayvu rapyta do início dos tempos. Barulho ou som impregnado de sabedoria da natureza e do cosmos,</p>

<p>s'engendrent au travers de cet austère et mélodieux Père du commencement et de la fin, suscitateur de la parole fondatrice. Parole secrète qui jamais n'est prononcée devant des étrangers, et qui avec tataendy (flamme-du-sacré) et tatachina (<i>fumerolle</i> ou <i>brume-du-pouvoir-créateur</i>) composent les trois éléments primordiaux de la cosmogonie des anciens Guaranis...</p>	<p>que se engendra através desse austero e melodioso pai do começo e do fim, suscitador da palavra fundadora. Palavra secreta que jamais é pronunciada diante de estrangeiros e com tataendy (chama do sagrado) e tatachina (fumaça ou bruma do poder cirador), compõe os três elementos primordiais da cosmogonia dos antigos Guarani...</p>
<p>p.66 Trecho que antecede “Le Tunnel”</p> <p>...Dans cette société déséquilibrée par le pouvoir oppresseur, la vox ancestrale a elle aussi été confisquée : ce langage ultime dans lequel un peuple menacé et poussé au refuge. Langage sans écriture dont le texte absent, qui autrefois renferma la moelle de la parole –âme- semence de l'humain et du sacré-, s'est presque transformé en la métaphore radicale de la prison et de l'exil...</p>	<p>p.66 Trecho que antecede “La Excavación”</p> <p>...Nesta sociedade desequilibrada pelo poder opressor, a voz ancestral foi também confiscada, essa linguagem última na qual um povo ameaçado e perseguido se refugia. Linguagem sem escritura na qual o texto ausente, que outrora abrigava a medula da palavra alma-semente do humano e do sagrado – foi quase transformada na metáfora radical da prisão e do exílio...</p>
<p>p. 78 Trecho que antecede “Enfant zébré”</p> <p>... Cette situation ne pourrait s'inscrire que dans une grande fresque aux couleurs spectrales de la nature et de l'homme. Démantelés, brimés, détruits. Toujours renaissants. Car si l'individu ne meurt qu'une fois, un peuple renaît sans fin. Le temps est complice des victimes, nom des exterminateurs. Ce sont elles qui à chaque instant choisissent à nouveau leur destin au milieu du cauchemar, de la peur, de la violence...</p>	<p>p.78 Trecho que antecede “Niño-azoté”</p> <p>...Esta situação poderia se inscrever apenas em um grande afresco de cores espectrais da natureza e do homem. Desmantelados, intimidados, destruídos. Sempre renascentes. Porque se o indivíduo morre apenas uma vez, um povo renasce sem fim. O tempo é cúmplice das vítimas, não dos exterminadores. São elas que, a cada instante escolhem outra vez seus destinos no meio do pesadelo, do medo e da violência...</p>
<p>p.92 Trecho que antecede “Squame”</p> <p>..Peut-on imaginer la vision d'un pareil tableau ? Oui parce que la magie du langage visuel et de la</p>	<p>p.92 Trecho que antecede “A Caspa”</p> <p>“...Pode-se imaginar a visão de um quadro desse tipo? Sim, porque a magia da linguagem visual e da</p>

<p>parole orale, comme dans les chants originels, fait que l'homme en société ne se possède qu'en tant qu'homme qui ignore tout ce qu'il possède : l'homme, la personne-multitude, qui, n'ayant rien, ne peut que tout gagner, pour tous...</p>	<p>palavra oral, como nos cantos primitivos, faz com que o homem em sociedade não se possua, sendo homem que ignora tudo que ele possui: o homem, a pessoa-multidão, a qual, não tendo nada, pode ganhar tudo, por todos..."</p>
<p>p.110 Trecho que antecede "Lutte Jusqu'à L'Aube"</p> <p>...Le noyau thématique voilé par la brume mythique de la mémoire originelle aura sûrement moins d'importance que l'atmosphère, le temps et l'espace du tableau dans lequel ces images d'exil et de prison, mais aussi de libération et de retour aux sources se reverberent contre le ciel sombre. Dans le cône optique du tableau vibrent les yeux terriblement vivants d'un peuple dans la fièvre et l'obstination de l'espérance. Dans ces yeux la concentration suprême d'un désir est déjà presque l'avenir...</p>	<p>p.110 Trecho que antecede "Lucha hasta el Alba"</p> <p>... O núcleo temático encortinado pela bruma mítica da memória original terá certamente menos importância do que a atmosfera, o tempo e o espaço do quadro no qual essas imagens de exílio e de prisão, assim como de liberação e de retorno às origens reverberam contra o céu sombrio. No cone ótico do quadro vibram os olhos terrivelmente vivos de um povo febril e obstinado pela esperança. Em seus olhos, a concentração suprema de um desejo é já quase o futuro...</p>